

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

**PHOTOGRAPHER LA VILLE, PENSER L'HISTOIRE :  
BEYROUTH DANS LA REPRÉSENTATION PHOTOGRAPHIQUE ARTISTIQUE  
CONTEMPORAINE**

PAR

CLAUDIA POLLEDRI

LITTÉRATURE COMPARÉE  
FACULTÉ DES ARTS ET DES SCIENCES

THÈSE PRÉSENTÉE À LA FACULTÉ DES ARTS ET DES SCIENCES  
EN VUE DE L'OBTENTION DU GRADE DE DOCTORAT (Ph.D)  
EN LITTÉRATURE  
OPTION LITTÉRATURE COMPARÉE ET GÉNÉRALE

AVRIL 2015

© Claudia Polledri

*Je suis une graine prête à éclater*  
Sylvia Plath

## RÉSUMÉ

Cette étude s'organise autour d'une articulation : celle entre un médium (la photographie), une ville (Beyrouth), et les événements qui ont marqué son passé récent. Le thème des rapports entre la photographie et l'histoire, avec la pluralité de sens qui le décrit, vient, en arrière-fond de ces questions, délimiter l'horizon de cette étude ; le lien entre voir et savoir, antiquement aux sources de la connaissance historique (Hartog, Loraux), en représente la ligne de fuite. En premier plan, la relation photographique et historienne à l'événement constitue l'objet de cette recherche dont le propos est d'identifier dans la photographie une référence à l'histoire considérée en tant qu'écriture.

Concrètement, cet argument se déploie sur deux mouvements. Il exige, dans un premier temps, une série d'analyses théoriques visant à étudier le potentiel de connaissance et le caractère formel de la photographie en qualité de représentation événementielle. En partant des expérimentations des avant-gardes (Lugon, Baqué), jusqu'au jumelage entre la photographie et la presse, il s'agira de montrer la part de *lisibilité* qui appartient aux narrations photographiques (Barthes, Lavoie). Ensuite, on prendra en considération le travail opéré par l'historien lors de l'opération historiographique visant à produire, autour de l'événement, une représentation historique (de Certeau, Ricœur, Ginzburg). Outre faire ressortir le caractère de *visibilité* qui appartient à l'écriture historienne, ce passage sera aussi l'occasion de produire une étude comparée de la photographie et de l'histoire (Kracauer) autour de notions ponctuelles, comme celles d'*empreinte*, d'*indice* et de *témoignage*. Le moteur de ce premier mouvement est la notion d'événement. Abordée d'un point de vue phénoménologique (Zarader, Marion, Dastur, Diano), elle nous permettra d'observer la photographie et l'histoire d'après la génétique de leur construction.

Finalement, Beyrouth et son histoire façonnées par les images constituent le cadre à l'intérieur duquel s'organise le deuxième mouvement. Les analyses des œuvres de Sophie Ristelhueber (*Beyrouth photographies*, 1984), Robert Frank (*Come again*, 1991) et Lamia Joreige (*Beyrouth, autopsie d'une ville*, 2010) sont conçues comme autant d'espaces dialogiques entre la photographie, l'épistémologie de l'histoire et les événements historiques qu'elles représentent. Le propos est de faire ressortir le basculement qu'elles mettent en scène : de la chronique vers l'écriture d'histoire.

**Mots-clés :** photographie, événement, histoire, temporalité historique, épistémologie de l'histoire, Siegfried Kracauer, Paul Ricœur, Beyrouth, guerre du Liban.

## ABSTRACT

This study focuses on the connection between a medium (photography), a city (Beyrouth), and the events that have marked its recent past. The theme of the relationship between photography and history, with the plurality of meanings that describes it, defines the scope of this study. The link between seeing and knowing, which in Antiquity was the root of historical knowledge (Hartog, Loraux), represents its vanishing point. The photographic and historical relationship with the event constitutes the purpose of this research, the aim of which is to identify in photography a reference to history considered as writing.

The argument of this dissertation unfolds in two stages. The first stage requires a series of theoretical analyses, which aim at studying the knowledge potential and the formal nature of photography as a factual representation. Starting with the experimentation of the avant-gardes (Lugon, Braqué), and exploring the twinning of photography and the press, our goal will be to demonstrate the part of *readability* that belongs to the photographic narratives (Barthes, Lavoie). We will then take into consideration the work accomplished by the historian during the historiographic process, aiming at producing an historical representation of the event (de Certeau, Ricoeur, Ginzburg). In addition to emphasizing the characteristic of *visibility*, which belongs to historical writing, this will also provide the occasion to produce a comparative study of photography and history through particular notions such as *imprint*, *sign*, and *evidence*. The driving force behind this first part is the notion of event. Broached from the point of view of phenomenology (Zarader, Marion, Dastur, Diano), it will enable us to analyze photography and history according to the genetics of their construction.

Beyrouth and its history, shaped by images, are the context in which the second stage is organized. The analysis of the works of Sophie Ristelhueber (*Beyrouth photographies*, 1984), Robert Frank (*Come again*, 1991), and Lamia Joreige (*Beyrouth, autopsie d'une ville*, 2010) are conceived as dialogical spaces between photography, the epistemology of history and the historical events that they represent. The aim is to emphasize the shift they present in moving from chronicle to the writing of history.

**Keywords:** photography, event, history, historical temporality, epistemology of history, Siegfried Kracauer, Paul Ricoeur, Beyrouth, Lebanese war.

## REMERCIEMENTS

Le département de littérature comparée, pour m'avoir appris à penser autrement les frontières entre les disciplines et pour avoir offert à ce doctorat un ancrage intellectuel unique ;

Terry Cochran, mon directeur de recherche, pour ses capacités maïeutiques et les échanges nourissants, pour la confiance et la patience témoignées tout le long de ce cheminement intellectuel ;

Suzanne Paquet, ma co-directrice, pour sa grande générosité, et pour avoir accepté le défi de m'introduire dans un territoire disciplinaire pour moi nouveau qu'elle a su rendre passionnant ;

Silvano Petrosino, pour avoir été à la source de ma formation, et pour avoir éveillé, encouragé et toujours supporté ce parcours, même à distance ;

Gregory Bouchkajian, pour m'avoir fait partager la connaissance d'une ville unique : Beyrouth ;

Claude Marie, pour ses lectures attentives, la générosité et les échanges précieux ;

Stéphanie et Daoud, mes lecteurs, pour leur soutien et leur grande disponibilité ;

Lamia Joreige et Sophie Ristelheuber, pour m'avoir généreusement accordé le droit d'utiliser leurs images ;

Nathalie Beaufay, secrétaire du département de littérature comparée, pour avoir résolu mille et un problèmes tout le long de ces années de doctorat ;

La Grande Bibliothèque et Archives nationales du Québec et tout le personnel du 3<sup>ème</sup> étage, pour m'avoir accueillie durant toute la période de rédaction ;

Tous mes amis et collègues en Italie et à Montréal pour leur soutien et leur présence. Ils se reconnaîtront.

Federica, Elena, Cristina, Orlando, Claudia, Sandra parce qu'ils m'ont appris qu'être « présent » ne signifie pas seulement « être en présence » ; Isabelle, pour sa patience incommensurable, Lyson pour sa sagesse ; et bien sûr mes piliers, Antonio, Adriana, Fabio, Leili et Gabriele sans lesquels rien de tout cela n'aurait jamais été possible.

Par ailleurs, ce doctorat a aussi bénéficié d'une bourse de rédaction du département de littérature comparée et de la faculté des études supérieures, ainsi que d'une bourse de voyage pour le Liban.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	i
ABSTRACT .....	ii
REMERCIEMENTS.....	iii
LISTE DES FIGURES.....	vii
INTRODUCTION .....	1
<i>Présenter</i> .....	1
<i>Traverser</i> .....	4
<i>Fonder</i> .....	8
<i>Tisser</i> .....	11
CHAPITRE I : VOIR L'ÉVÉNEMENT : LA PHOTOGRAPHIE COMME REPRÉSENTATION ÉVÉNEMENTIELLE .....	15
<i>Prélude</i> .....	15
1. Le daguerréotype des Langenheim .....	16
2. L'avènement de la photographie : image de la modernité.....	22
3. La photographie et la presse .....	29
4. L'image <i>kairòs</i> .....	30
5. Architectures visuelles.....	35
6. Montages.....	38
7. Images sérielles, images « lisibles » .....	44
8. Narrations visuelles .....	55
9. La légende .....	62
10. Transitions .....	67
CHAPITRE II : DE L'ÉVÉNEMENT À L'HISTOIRE .....	69
<i>Prélude</i> .....	70
1. Qu'est-ce que l'événement ? Approche phénoménologique.....	71
2. L'événement et le temps.....	75
3. Regards historiens sur l'événement.....	81

4. De l'événement à la trace.....	90
CHAPITRE III : L'ÉVÉNEMENT COMME OBJET DU SAVOIR.....	97
I. L'événement par ses traces : parcours croisés entre la photographie et l'histoire .....	97
<i>Prélude</i> .....	98
1. De la trace à l'« énigme de l'empreinte » .....	100
<i>La photographie à l'épreuve du paradigme de l'empreinte</i> .....	104
2. Le témoignage .....	108
<i>La photographie comme « témoin oculaire »</i> .....	114
<i>La photographie : du témoignage à la source historique</i> .....	118
3. L'indice .....	120
<i>La photographie et l'indice</i> .....	128
4. De la source historique au <i>fait photographique</i> .....	138
II. Le récit historique .....	147
<i>Prélude</i> .....	147
1. La représentation historique entre réel et forme .....	150
2. La problématique du référent .....	154
3. La représentation de l'histoire .....	161
CHAPITRE IV: PHOTOGRAPHIER LA VILLE, PENSER L'HISTOIRE .....	167
<i>Prélude</i> .....	167
Photographier la ville .....	169
II. Pourquoi <i>Beyrouth</i> ? .....	172
I. Sophie Ristelhueber, <i>Beyrouth photographies</i> (1984) .....	177
Beyrouth par ses traces : une approche en « style documentaire » .....	179
Raconter l'événement : <i>sous le coup – contrecoup – après-coup</i> .....	184
Correspondances .....	193
<i>Ana-chronies</i> : l'événement, l'histoire, le temps .....	199

II. Robert Frank : <i>Come again</i> (1991) 2006.....	207
Un geste <i>d'histoire</i> ? .....	207
« Revenances » .....	212
De l'événement: traces et cadrages.....	214
« Mettre en ordre » : du montage.....	219
Comment re-construire ? Collages : entre lignes et plans.....	222
Effets spatiaux.....	228
Effets temporels.....	233
III Lamia Joreige : Beyrouth, autopsie d'une ville (2010) .....	239
Les temps de l'histoire : une question d'exergue.....	241
Chapitre I : Histoire de (la possible disparition de) Beyrouth.....	244
« Déchiffrer un espace blanc » .....	252
Un travail d'archives .....	255
Chapitres II et III : <i>projections</i> .....	260
<i>Autopsie</i> de Beyrouth : voir pour savoir. ....	267
<i>Corps</i> de la ville – <i>corps</i> de l'histoire .....	270
Faire de l'histoire : de l' <i>autopsie</i> à l'enquête .....	271
CONCLUSION .....	277
<i>Boucler &amp; Projeter</i> .....	277
BIBLIOGRAPHIE.....	285



## LISTE DES FIGURES

Fig. 1 - Rue Bechara el-Khoury © Sophie Ristelhueber.....	183
Fig. 2, Avenue des Français © Sophie Ristelhueber .....	185
Fig. 3, Rue Clémenceau © Sophie Ristelhueber .....	186
Fig. 4, Cité sportive © Sophie Ristelhueber .....	187
Fig. 5, Quartier Tayouné © Sophie Ristelhueber .....	188
Fig. 6, Souk Bab-Idriss © Sophie Ristelhueber.....	189
Fig. 7, Résidence des Pins © Sophie Ristelhueber .....	190
Fig. 8, Temple de Jupiter, Baalbek © Sophie Ristelhueber .....	195
Fig. 9, Restaurant Bahri © Sophie Ristelhueber .....	196
Fig. 10, Place des Canons© Sophie Ristelhueber .....	198
Fig. 11, image n.7, Robert Frank, <i>Come again</i> .....	217
Fig. 12, image n. 3, Robert Frank, <i>Come again</i> .....	222
Fig. 13, image n. 5, Robert Frank, <i>Come again</i> .....	223
Fig. 14, image n. 22, Robert Frank, <i>Come again</i> .....	224
Fig. 15, image n.6 - Robert Frank, <i>Come again</i> .....	225
Fig. 16, image n. 15, Robert Frank, <i>Come again</i> .....	226
Fig. 17, image n. 13, Robert Frank, <i>Come again</i> .....	227
Fig. 18, image n.8, Robert Frank, <i>Come again</i> .....	230
Fig. 19, image n. 19, Robert Frank, <i>Come again</i> .....	231
Fig. 20, <i>Beyrouth autopsie</i> , chapitre I, Biennale de Sharjah, 2010 © Lamia Joreige.....	245
Fig. 21, <i>Beyrouth autopsie</i> , chapitre I_ détail, Moma, San Francisco, 2012 © Lamia Joreige .....	247
Figure 22, <i>Beyrouth autopsie</i> , chapitre II, Mori Art Museum, Tokyo, 2012 © Lamia Joreige .....	261
Figure 23, <i>Beyrouth autopsie</i> , chapitres I et II, Moma, San Francisco, 2012 © Lamia Joreige .....	263
Figure 24, <i>Beyrouth autopsie</i> , chapitre III, Mori Art Museum, Tokyo, 2012 © Lamia Joreige.....	265

*L'histoire se désagrège en images, et non pas en histoires.*  
*Walter Benjamin, Le livre des passages*

*Beyrouth, des rues dans les navires,*  
*Beyrouth, port pour amarrer les villes*  
*Mahmoud Darwish, Le poème de Beyrouth*

## INTRODUCTION

### *Présenter*

Cette recherche s'inscrit dans le cadre des relations entre la photographie et l'histoire, et son propos est de lire dans l'image photographique, ainsi que dans les compositions dont elle fait l'objet, une référence à l'histoire en tant qu'écriture, c'est-à-dire considérée d'après les modalités de sa construction.

Situées au centre de cette étude, la photographie et l'histoire désignent chacune des objets complexes décrivant une multiplicité d'usages et de sens. À la fois document et objet théorique, reproduction du réel et artefact, représentation d'événements et source de notre imaginaire historique, la photographie est par nature un objet transversal qui recoupe les pratiques et participe à la construction du savoir. L'histoire, quant à elle, ne peut être cantonnée à une seule signification. Elle est narration des faits dignes d'être remémorés, mais aussi histoire comme *exemplum*, comme enquête, méthode d'interprétation de faits où l'action est comprise par le texte et bien sûr, lieu d'ordonnement du temps.

Or, étant donné cette variété de sens et d'usages, une question se pose inévitablement. À savoir, de quoi parle-t-on, en réalité, lorsqu'on dit d'une photographie qu'elle est « d'histoire » ? Sur quelle notion de photographie et d'histoire s'appuie-t-on pour lui conférer ce statut « d'historicité » ? Prenons, par exemple, la représentation d'un événement historique comme la guerre du Liban : l'interaction avec cette réalité qualifiée d'« historique » suffirait-elle à la photographie pour bénéficier du même titre ? Et quel sens accorde-t-on ici à l'usage du mot « histoire » ?

Afin de nous orienter à l'intérieur de cette variété, nous avons opté pour une étude parallèle de nos objets à partir de la relation qu'ils entretiennent avec l'événement historique. La réflexion sous-jacente à ce choix méthodologique est la suivante : la seule observation de la relation historique à l'événement nous permettra de développer les outils nécessaires pour ensuite évaluer « l'historicité » de la photographie, ou du moins une de ses formes. Une procédure qui, comme on le verra, cherche à ouvrir une nouvelle voie : à savoir, déterminer la relation de la photographie à l'histoire sur le plan de l'écriture, c'est-à-dire selon l'ensemble de relations signifiantes produites autour de l'événement représenté. Là où la référence à l'écriture doit être considérée non seulement du point de vue de la représentation de l'événement, mais aussi des opérations qui consentent d'atteindre cette même représentation.

D'un point de vue photographique, cette démarche s'explique par l'association souvent établie entre la photographie et l'histoire à partir des représentations événementielles présentes dans la presse. La capacité d'enregistrer, de s'inscrire dans le réel et de fixer une image de ce qui advient, constitue en effet un pilier significatif à partir duquel l'historicité de la photographie est fréquemment alléguée. Que ce soit parce qu'elle produit un document, ou par sa capacité de véhiculer une vision « directe » des événements historiques, ou encore pour sa portée testimoniale et mémorielle, il reste que la relation à l'événement constitue un lieu privilégié pour observer la photographie développer une relation à cette réalité qui est aussi objet de l'histoire.

Mais quelle est-elle donc la relation que l'histoire entretient avec l'événement, et comment l'historien parvient-il concrètement à en produire une représentation ? Outre nous ramener à la source de l'opération historiographique, l'observation de l'approche historienne de l'événement revêt ici la finalité essentielle d'identifier en quoi cette relation consiste effectivement. Tout aussi représentation que narration : ce que l'historien développe face à l'événement, que ce soit dans le passé ou dans le présent, est en vérité un travail de re-construction auquel il procède suivant une *praxis* bien précise. Sa finalité étant de donner lieu à une écriture qui inscrive l'événement dans un régime d'intelligibilité.

Finalement, il est important de préciser que le choix d'aborder la relation entre la photographie et l'histoire en adoptant comme angle de vue le rapport à l'événement relève d'un constat essentiel : loin d'être l'apanage de l'une ou de l'autre, l'événement incarne au contraire un territoire commun, un lieu de partage qui traverse *de facto* les horizons disciplinaires et les représentations. Tout autant producteur d'images que de récits, activateur de pensée et de formes, l'événement représente précisément ce qui demande à être communiqué, représenté ou compris, et ce indépendamment des outils que l'on met en place à cet effet. Prendre en compte la notion d'événement nous offre de plus une autre possibilité inhérente au lien entre cette recherche et le domaine d'étude dans lequel elle s'inscrit : la littérature comparée. L'on reconnaîtra, alors, dans la position assignée au concept d'événement, un choix aussi méthodologique. Levier unique des domaines différents, sa fonction nous ouvre une voie majeure : observer la photographie et l'histoire d'après la génétique de leur construction. À cette mise en parallèle préalable, suivra une lecture croisée des deux différents itinéraires par laquelle il s'agira de développer aussi de nouvelles interactions. Tout le long de ce parcours, le volet « comparatif » doit donc être identifié dans le choix de considérer chacun de nos objets, la photographie et l'histoire, comme le point de départ, ou

mieux, l'appui épistémologique à partir duquel penser l'autre. C'est précisément dans les interactions et dans les échanges qui en dérivent que la dimension comparative a été pensée et sera mise en place.

Afin de mener cette réflexion, nous avons trouvé dans les représentations photographiques de la ville de Beyrouth un terrain particulièrement propice à explorer. Nombreuses sont en effet les images de la capitale libanaise réalisées durant ces dernières années, en correspondance avec les « événements » qui ont marqué son passé récent. On se réfère notamment à l'époque de guerre civile (1975-1990), à la phase de l'après-guerre, jusqu'à la période plus récente incluant le dernier conflit de 2006 qui a de nouveau gravement endommagé la capitale libanaise et le sud du pays. De ces événements, diverses ont été les explorations visuelles, médiatiques et artistiques auxquelles un lien avec « l'histoire » a été attribué. Face à la réitération, parfois incontrôlée, de cette référence et aux risques qui en dérivent, c'est-à-dire la double dilution aussi bien de l'événement que de la référence à l'histoire, il nous semblait nécessaire de récupérer la dimension épistémologique appartenant aux termes employés. Et ce, dans l'objectif de revenir ensuite à la représentation, riche du bagage accumulé, afin d'élaborer de nouvelles pistes de lecture.

Dans le but d'offrir un terrain d'échange concret à nos deux objets, nous avons opté pour un corpus d'images en lien avec les différents moments de l'histoire libanaise récente. Trois œuvres sont au centre de cette recherche : *Beyrouth, photographies* (1982) réalisée par l'artiste française Sophie Ristelhueber lors de l'invasion israélienne du Liban ; *Come again* (1991) la série photographique de Robert Frank relative à la mission photographique de Beyrouth organisée à la fin du conflit, et finalement de l'installation *Beyrouth, autopsie d'une ville* réalisée par l'artiste libanaise Lamia Joreige en 2010 en lien avec la période plus récente ayant fait suite au conflit de 2006. De surcroît, la prise en compte d'un corpus d'images axées sur la ville vient encadrer davantage notre démarche. Tout autant lieu réel, où l'événement prend forme, et lieu mythique, dont l'histoire est façonnée par les images, la ville Beyrouth constitue le terrain à partir duquel la photographie enregistre « ce qui s'est passé » afin d'en produire une représentation. C'est donc de la rencontre avec ces images que notre problématique a surgi et a pris forme, le propos étant d'étudier la relation photographique à l'histoire à partir de l'interaction entre ces images et l'événement historique qu'elles représentent. Finalement, notre propos sera d'étudier les œuvres de Ristelhueber, Frank et Joreige à partir du virage qu'elles opèrent, se détournant de la chronique de l'événement pour donner lieu à une écriture de l'histoire.

Mais avant de regarder plus en détail les parcours que nous allons suivre par cette étude, il est nécessaire de retracer, d'abord, les grandes lignes autour desquelles le tissu des relations entre la photographie et l'histoire se déploie. Outre le fait de nous permettre de mieux saisir notre

problématique, ceci sera l'occasion d'introduire certains des thèmes dont il sera question lors de ce parcours.

## *Traverser*

La photographie et l'histoire ne se côtoient pas sans raison. Un ensemble d'usages, de représentations et de réflexions théoriques parfois les juxtapose, parfois les entrecroise, parfois les situe l'une face à l'autre dans un jeu de miroirs.

Porteuse d'un nouveau regard sur le monde, l'originalité de la photographie tient notamment de la présence d'un dispositif d'enregistrement directement tourné vers le réel, ce qui lui a permis de renouveler l'espace de la représentation comme aucune image ne l'avait fait auparavant. Outre représenter le monde, la photographie enregistre, elle présente des portions de réel qu'elle extrait du temps et de l'espace, produisant une configuration visuelle inédite, un savoir-faire qui imprime à l'espace de la représentation un potentiel de connaissance tout à fait nouveau. C'est d'ailleurs cette caractérisation qui fait de chaque photographie un document potentiel, une « matière-histoire<sup>1</sup> » sur laquelle l'historien s'appuie lors de la construction de l'édifice historique. Or, cette nouveauté, observe Francis Haskell, n'est pas sans conséquences sur le domaine du visuel. En fait, précise-t-il c'est à la photographie qu'il faut attribuer « l'effet paradoxal de renforcer l'autorité de toutes les images, même celles qui sont fort antérieures à son invention<sup>2</sup> ». D'un point de vue historien, la photographie a également eu le mérite d'attirer davantage l'attention sur le potentiel de connaissance inhérent à toute représentation imagée. Trachtenberg explique à ce propos :

L'idée de caméra s'est si bien imposée que notre imagination du passé fait de l'instantané un truchement idéal, l'équivalent d'une *présence effective*. Les photographies sont l'histoire populaire de notre époque ; elles ne véhiculent rien de moins que la réalité même [...] la connaissance historique se proclame telle dans la mesure où elle peut être documentée par des photographies<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> FRIZOT Michel, « Faire face, faire signe. La photographie, sa part d'histoire », dans AMELINE Jean-Paul (dir.), *Face à l'histoire 1933-1996. L'artiste face à l'événement historique*, Paris : Éditions du Centre Pompidou/Flammarion, 1996, p. 57.

<sup>2</sup> HASKELL Francis, *History and its Images*. New Haven : Yale University Press, 1993, tr. fr. A. Tachet et L. Évrard, *L'historien et les images*. Paris : Gallimard, 1995, p. 15.

<sup>3</sup> TRACHTENBERG Alain, *Classical essays on photography*, New Haven : Leete's Island Books, p. 1 : [The idea of the camera, it has recently been pointed out, as so implanted itself that our very imagination of the past takes the snapshot as its notion of adequacy, the equivalent of *having been there*. Photographs are the popular historicism of our era ; they confer nothing less then relity itself (...) historical knowledge declares its true value by its photographability], dans HASKELL Francis, *L'historien et les images*, *op. cit.*, p. 15.

Outre nourrir le champ des études historiques, pour lequel l'intégration de la photographie comme document historique ne sera toutefois pas sans difficultés, les propos de l'auteur font aussi allusion à d'autres usages à travers lesquels la relation de la photographie et l'histoire se décline. C'est notamment par son emploi dans la presse que la photographie représente aujourd'hui une contribution de premier ordre à l'« histoire populaire de notre époque<sup>4</sup> ».

En réalité, ce jumelage a permis un ensemble de déclinaisons de la portée « historique » de la photographie. Le « voir » et le « savoir » photographiques, également convoqués par l'inscription de l'image sur la page du journal, se réunissent dans la transmission d'informations et offrent à l'histoire la matière et la forme pour une autre déclinaison. On pense par exemple à l'image instantanée et à son association à la représentation d'événements, cette configuration exclusivement photographique qui donne à la photographie la possibilité de saisir l'acmé d'une action. Enregistrant l'événement dans son « instant décisif » pour ensuite le projeter « hors du temps », non seulement la photographie affiche une portion du réel, mais confère aussi à l'image une certaine « exemplarité ». En saisissant de l'événement sa dimension paroxystique, elle en devient la synecdoque, un fragment destiné à incarner de l'histoire ce qui « est digne d'être mémorialisé<sup>5</sup> ». Transmissibles et mémorables, par leur caractère monumental, ces instants visuels contribuent à imprimer l'événement dans la mémoire collective et participent à la création de ce « fond iconographique mémorialisé » qui compose notre imaginaire historique. D'origine aristotélicienne, cette association entre l'image, la mémoire et le souvenir représente sans doute un des thèmes d'après lesquels l'« historicité » de la photographie a souvent été illustrée.

En ligne avec cette approche, les analyses de Michel Frizot nous confirment que c'est précisément de par la capacité d'être « face à l'événement » que la photographie révèle « sa part d'histoire ». Mais, en réalité, que nous apporterait donc cette image relativement à ce qu'elle représente : une empreinte ? Un indice ? Un signe ? Voici émerger, dans ces termes, une autre référence significative. L'idée que l'on y sous-entend voit la photographie en tant que trace des événements qu'elle représente, une sorte de « nouveau texte<sup>6</sup> » capable non seulement « d'illustrer » l'histoire, mais aussi de la « signaler », en saisissant les moments singuliers dans leur individualité d'espace et de temps.

---

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> RANCIÈRE Jacques, « Figures de l'histoire », dans AMELINE Jean-Paul (dir.), *Face à l'histoire 1933-1996. L'artiste face à l'événement historique*, op. cit., p. 20.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 55.

Toujours en rapport à ces questions, les réflexions de Michel Poivert viennent élargir le spectre de cette analyse en soulignant le rôle de la photographie d'information en relation à la transmission de l'actualité considérée d'après son acception temporelle. D'après lui, le tournant de la photographie d'information témoignerait d'un nouvel enjeu : celui de satisfaire « notre besoin d'images du présent historique. C'est-à-dire qu'elle relèverait non plus de la seule actualité, mais de ce qui, en elle, est susceptible de marquer une époque<sup>7</sup> ». Abordant la photographie d'après sa connotation temporelle, cette lecture de l'image de presse vient inscrire le célèbre « instant décisif » dans l'horizon du présent historique<sup>8</sup>. Néanmoins, par la transmission constante d'événements, les images finissent par cantonner à la sphère du présent l'interprétation de faits consommant ainsi « l'épisode interprétatif<sup>9</sup> » propre à l'écriture de l'histoire. Cette attitude visuelle ne manquera pas d'attirer l'attention des historiens interpellés par cette modalité typiquement photographique de décliner le temps. Parmi tous, Pierre Nora nous en apporte une claire illustration :

Le flash, l'instantané, le fixe, le direct sont l'expression même d'une rupture de continuité temporelle, d'une crise de la filiation qui marque notre actuel rapport au temps historique. Ils sont le propre d'un présent qui n'est plus la simple passerelle entre hier et demain, un passage obligé entre le passé et l'avenir, mais l'espace et le lieu de notre compréhension de nous-mêmes au monde, entre un futur devenu absolument imprévisible – et par là d'autant plus angoissant – et un passé à tout jamais passé, perdu, et que nous avons du même coup un besoin de plus en plus lancinant de retrouver, dans les traces, toutes les traces où nous les reconnaissons<sup>10</sup>.

Or, ces propos ne seraient-ils pas un clair exemple de la convergence entre photographie et histoire formulée sur le plan épistémologique ? Le rapport photographique au temps représente ici l'occasion pour l'histoire de mener une réflexion autour d'enjeux tout aussi essentiels pour la discipline car inhérents à un de ses matériaux premiers : la temporalité historique. De plus, c'est précisément cette déclinaison visuelle et temporelle de l'événement qui amènera les historiens à prendre position face

---

<sup>7</sup> POIVERT Michel, *La photographie contemporaine*, Paris : Flammarion, 2010, p. 93.

<sup>8</sup> RICCEUR Paul, *Temps et récit*, vol. 3, Paris : Éditions du Seuil, 1985, pp. 414-433. Écrit notamment Ricœur : « Or notre méditation sur le présent historique trouve dans la constitution du temps calendaire son premier appui, dans la mesure où celle-ci repose, entre autres choses, sur le choix d'un moment axial à partir duquel tous les événements peuvent être datés. [...] Le présent historique participe ainsi du caractère mixte du temps calendaire qui joint l'instant ponctuel au présent vif », p. 420. Autrement dit, en reproduisant la dialectique de l'arrêt, l'image illustre le même « moment axial » produit par l'événement, ce présent historique qui se situe entre le temps calendaire et le temps phénoménologique.

<sup>9</sup> POIVERT Michel, « L'événement comme expérience », *L'événement. Les images acteurs de l'histoire*, Paris : Hazan, 2007, p. 17.

<sup>10</sup> NORA Pierre, « Historiens et photographes : voir et devoir », dans CAUJOLLES Christian (dir.), *Ethique, Esthétique, Politique*, Arles : Actes du Sud, 1997, p. 48.



au « retour de l'événement<sup>11</sup> » tel que véhiculé par les médias. Et ce, afin d'établir, d'abord, ce que l'historien nomme événement, et ensuite le traitement que la discipline historique, en se différenciant des autres représentations, lui accorde.

Au-delà de ces considérations formulées par Nora notamment sur le plan temporel, en réalité l'origine de la relation épistémologique entre la photographie et l'histoire est bien plus ancienne. Elle nous vient notamment des thèses de Walter Benjamin et Siegfried Kracauer, les premiers à avoir trouvé dans l'image, et notamment dans la photographie, le levier théorique à partir duquel bâtir une critique envers l'historicisme allemand<sup>12</sup>. Mais si pour Benjamin l'image représente le noyau d'un paradigme esthétique à partir duquel penser une forme d'historicité alternative au modèle causal de l'historicisme, pour Kracauer, qui s'inscrit dans le sillage de cette même pensée, la photographie devient surtout l'occasion pour postuler entre elle et l'histoire une « analogie fondamentale<sup>13</sup> ». D'après cet auteur, la démarche historique s'avère en effet partager avec la photographie non seulement le même objet, cette réalité historique comparable à la « caméra-réalité sur le plan de sa structure et de sa constitution générale<sup>14</sup> », mais aussi le même équilibre épistémologique, qui s'organise selon des conditions identiques, à savoir entre une double tendance à la fois « réaliste et formatrice<sup>15</sup> ».

En somme, après avoir croisé le chemin de l'histoire en devenant sa matière et en offrant un support à sa mémoire, après avoir façonné notre imaginaire historique et avoir montré du doigt l'événement en se faisant indice, c'est sur le plan théorique que la relation entre la photographie et l'histoire acquiert une épaisseur toute particulière. Une communion qui relève, nous le rappelons, non seulement du partage du même objet, ce réel dans lequel aussi bien photographie et histoire trouvent leur source, mais aussi d'une procédure. Car, comme l'observe Kracauer, « le travail dans les deux domaines s'articule sur des conditions identiques : les deux métiers ont affaire à des mondes donnés dont la structure est comparable et ils doivent par conséquent canaliser de la même façon les possibilités créatrices des personnes au travail<sup>16</sup> ». En ce sens, Kracauer nous rappelle que l'histoire n'est pas seulement « enregistrement » de faits, mais aussi source de création, « poésie », ou comme

---

<sup>11</sup> NORA Pierre, « Le retour de l'événement », dans LE GOFF Jacques, NORA Pierre, *Faire de l'histoire : nouveaux problèmes, nouvelles approches, nouveaux objets*, Paris : Gallimard, (1974) 2001, pp. 285-308.

<sup>12</sup> KRACAUER Siegfried, « Die Photographie », *Frankfurter Zeitung*, vol. 72, n<sup>os</sup> 802-803, 28 octobre 1927, dans DESPOIX Philippe, *Sur le seuil du temps*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2013.

<sup>13</sup> KRACAUER Siegfried, *History. Last Things before the Last*, Oxford : Oxford University Press, 1969, tr. fr. C. Orsoni, *L'histoire des avant-dernières-choses*, Paris : Stock, 2006.

<sup>14</sup> KRACAUER Siegfried, *L'histoire. Des avant-dernières choses*, op. cit., p. 117.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 119.

dira plus tard Rancière, « poétique du savoir ». Car l'histoire puise dans le « poétique » la généralité qui fait d'elle un savoir. Et c'est notamment ici, dans l'ensemble de ces dernières réflexions, que cette étude a trouvé les fondations nécessaires pour sa construction.

### ***Fonder***

Pour les besoins de la problématique qui fait l'objet de cette étude, il s'est avéré nécessaire de mobiliser un cadre théorique touchant à des domaines disciplinaires différents. Nous pouvons identifier au nombre de trois les noyaux théoriques autour desquels s'appuie cette étude ; trois différentes sources de réflexion que nous avons évité de considérer comme des îlots disciplinaires. Ils représentent plutôt des lieux d'ancrage à partir desquels construire des passerelles pour penser la photographie et l'histoire en dehors de leurs seuls cadres théoriques de référence. D'où le choix, sur le plan théorique, d'instaurer des « détours » autour de certaines notions, afin de créer des zones de réflexions transversales à nos objets.

Tout d'abord, d'un point de vue photographique, nous avons trouvé dans les thèses de Kracauer, tout juste mentionnées, un appui essentiel. L'analogie qu'il établit sur le plan épistémologique entre la photographie et l'histoire, constitue en effet le noyau théorique autour duquel cette enquête a pris forme. Les réflexions élaborées par le penseur allemand demeurent aussi à la source d'une question inaugurale : s'il est possible d'identifier entre la photographie et l'histoire une similitude quant à leur façon de traduire un rapport au réel par la médiation d'une forme, ne serait-il pas possible d'envisager un élargissement de cette similitude au plan de la représentation de l'événement historique ? Autrement dit, au niveau de l'écriture de l'histoire ? C'est justement à cette question que cette recherche propose d'apporter des éléments de réponse. Parallèlement aux thèses de Kracauer, la pensée de Benjamin est aussi venue alimenter notre itinéraire. Nous en avons notamment reçu le legs du paradigme esthétique d'après lequel l'image devient le noyau formel et conceptuel qui donne lieu à une réflexion sur l'histoire. De plus, la conception benjaminienne du temps historique a aussi orienté notre lecture de la temporalité que les représentations de Beyrouth mettent en scène. Toute référence à la linéarité écartée, il s'agissait d'aborder d'un autre point de vue cet ensemble complexe de relations qui caractérisent le temps de l'histoire et que les récentes lectures historiennes de la notion d'anachronisme sont venues en quelque sorte réactualiser. En ce sens, les thèses de Benjamin et de Kracauer ne sont pas sans liens avec certains concepts de l'épistémologie de

l'histoire contemporaine, bien que ces dernières se déploient essentiellement à l'intérieur du champ des études historiques, sans toucher à la dimension du visuel.

Le deuxième noyau théorique que l'on prendra en considération concerne la notion d'événement. Pour ce faire, nous avons choisi de nous appuyer notamment sur l'approche phénoménologique. Il était important, en effet, de se réapproprier la phénoménalité de l'événement à la fois pour faire ressortir le référent ultime de l'opération historiographique, et pour placer la photographie et l'histoire sous le signe de la « réponse » à la demande de sens que l'événement engendre. Ce qui ne signifie pas poser des équivalences incontrôlées entre les deux, mais plutôt identifier la source d'une nécessité partagée, à savoir attribuer à « ce qui advient » une *forme*, une image qui rende l'événement déchiffrable selon des registres respectifs. C'est précisément sur ce plan que la démarche historique et les pratiques artistiques convergent malgré leurs différences, et c'est à cela qu'indistinctement l'expérience du conflit, en tant qu'événement, appelle.

Outre avoir contribué à orienter les plus récentes lectures historiques autour de la notion d'événement, les études de Zarader, de Romano et de Dastur entre autres, nous ont offert un accès à cette thématique axée sur les traits distinctifs ainsi que sur les modalités de manifestation de ce phénomène. D'ailleurs, c'est sur ce plan qu'il est possible d'établir une corrélation avec l'expérience du conflit traversée par la capitale libanaise. « Les événements » (*abdash*) : c'est ainsi que les Libanais se réfèrent à la période de guerre civile. Mais au-delà de cette expression, l'accès phénoménologique nous permet de récupérer sur un plan théorique la dimension expérientielle auquel le conflit renvoie. Ensuite, cette même expérience étant aussi matière d'histoire, il s'agira de voir quels sont les outils que l'historien met en place concrètement afin de la traduire en savoir historique. De ce point de vue, l'événement sera aussi considéré à l'instar d'un concept théorique par lequel la discipline historique est forcée de mettre en place des méthodes finalisées à sa compréhension.

C'est ici qu'on arrive au troisième noyau théorique qui a contribué à organiser cette étude. On se réfère notamment à l'épistémologie de l'histoire, dans laquelle nous avons largement puisé afin de faire ressortir l'histoire en tant que construction, ce « faire » qui se propose d'articuler une forme de savoir à partir de phénomènes individuels. Deux auteurs ont essentiellement dirigé notre réflexion, nous permettant de nous orienter dans les méandres de l'opération historiographique. Tout d'abord, Michel de Certeau et sa lecture de l'histoire comme écriture nous a introduit à une conception pragmatique de l'histoire comme étant la résultante d'une opération dont la forme scripturaire se décline à tous les niveaux de la construction. Surtout, sa conception inhérente à la lecture historique de l'événement à partir de ses traces, outre constituer une porte d'entrée à notre lecture de l'histoire,

représentait un élément de confrontation significatif avec la démarche photographique. En effet, la photographie ne serait-elle pas elle-même trace ? Et dans le cas des représentations de Beyrouth, l'image ne viendrait-elle pas enregistrer les traces de cet événement qu'est le conflit ?

Situé dans le sillage de de Certeau, l'œuvre de Ricœur constitue également un autre point de repère fondamental qui est venu guider notre « traversée » en territoire historien. Son organisation de l'opération historiographique en trois phases, son interprétation des sources philosophiques concernant la conception de la mémoire, ainsi que la portée visuelle de la représentation historique ont représenté autant de piliers autour desquels cette étude s'est développée. De plus, nombreuses sont les pistes de réflexion que la lecture de Ricœur nous a permis de suivre dans le territoire du visuel, du lien entre image et souvenir jusqu'à la représentation historique. Non moins importantes ont été les contributions de Pierre Nora au sujet de la relation historique à l'événement, de Koselleck en relation à la temporalité historique, de Carlo Ginzburg à propos du « paradigme indiciaire » (un autre terrain d'échange avec l'univers photographique), et celle de Rancière concernant la poétique de l'histoire et la notion d'anachronisme. Finalement, bien qu'en apparence éloignée de notre objet, la référence à l'histoire ancienne, que nous avons abordée par le biais de François Hartog et de Nicole Loraux, a apporté une contribution significative et inattendue à notre démarche. De cette fréquentation résultent deux bénéfices : d'abord, la possibilité de fonder la relation entre la photographie et l'histoire à partir de celle, bien plus ancienne, qui plaçait la vision aux sources du savoir historique ; ensuite, l'opportunité de donner une forme aux thèses de Loraux sur l'anachronisme en suggérant un parallèle entre deux événements historiques fort éloignés dans le temps, mais dont les effets nous invitent à les juxtaposer : d'une part, la première amnistie consécutive à la guerre civile du Péloponnèse et celle relative aux accords de Taëf qui ont fait suite à la guerre civile du Liban. Bien que cette réflexion relève plus d'une suggestion dans le cadre de cette étude, nous devons reconnaître que nombreux ont été les parallèles que les analyses de l'historienne de l'antiquité ont permis de tracer entre Athènes et Beyrouth, notamment au sujet des enjeux mémoriels dont la société libanaise fait aujourd'hui l'objet.

À ce cadre, qui toutefois ne se veut pas exhaustif, il faudra ajouter également le travail (de lecture et de terrain) mené afin d'apporter une contextualisation historique et culturelle des ouvrages concernés et de la représentation de Beyrouth qu'elle propose. En effet, bien que cette recherche explore davantage des questions épistémologiques que des enjeux strictement reliés à l'art contemporain libanais, nous avons tout de même accordé une attention toute particulière à ce volet de notre recherche. À ce propos, il faut par ailleurs préciser que le choix de situer l'ancrage de cette

thèse « en dehors » du cadre culturel libanais, d'où dérive la variété des artistes considérés, a été dicté par la volonté de se démarquer d'une série de travaux récents au sujet de l'art libanais de l'après-guerre. Dans ces cas, la référence à l'histoire, bien trop souvent sollicitée, risquait d'engendrer un nivellement de perspectives autour de la notion d'archive, de mémoire, de témoignage en les vidant de leur sens originaire. Sans aucunement vouloir écarter ces questions, cette étude a la finalité de se situer en amont de ce filon d'études, afin de mener une réflexion autour des enjeux épistémologiques qu'on y sous-entend. Une opération qui toutefois, ne doit pas être lue comme une mise de côté de l'ancrage culturel propre à ces œuvres ; cette prise de distance théorique vise en effet un retour sur ces objets observés dans leur contexte.

Pour ce faire, outre les études sociologiques de Kanafani et historiques de Beydoun, les travaux de Samir Kassir à propos de l'histoire de Beyrouth et de la guerre du Liban nous ont apporté des clés de lecture essentielles au sujet du contexte libanais. De même, la question du projet de reconstruction de la ville a aussi été attentivement prise en compte, notamment d'un point de vue architectural. Précieuses à cet égard ont été : l'étude de Nabil Beyhum et des actes d'un colloque précurseur qu'il a dirigé au lendemain du conflit ; celle de Jade Tabet dont le regard d'architecte qu'il porte sur Beyrouth a été capable de saisir, au-delà du tissu urbain, les multiples strates dont la ville se compose ; et finalement celle de l'essayiste et poète syrien Adonis dont la lecture de Beyrouth en tant que texte nous a permis de saisir la complexité des rouages linguistiques et culturels qui caractérisent cette ville. De même, le roman libanais de l'après-guerre, ayant largement exploré ces questions ainsi que les enjeux reliés à la mémoire individuelle et collective du conflit, est venu nous apporter des images tout aussi réelles que celles qui faisaient déjà l'objet de cette recherche.

### *Tisser*

Cette étude s'organise en deux parties décrivant chacune un mouvement différent. Dans la première, la relation à l'événement nous permettra de placer la photographie et l'histoire sur deux plans parallèles afin d'en étudier le mode de fonctionnement respectif. Ce faisant, il s'agira de déplier les points de contact autour desquels cette relation s'articule, ainsi que les différentes significations auxquelles elle donne lieu afin de montrer la multiplicité de sens qui la caractérise. Récupérer cette pluralité, tout en la soumettant à une forme d'ordonnancement, constitue le passage préalable qui nous permettra d'accéder au mouvement suivant : proposer une nouvelle déclinaison de l'historicité

de la photographie au croisement du plan esthétique et du plan épistémologique. Il sera question, alors, de la deuxième partie de cette recherche, inhérente à l'analyse des œuvres.

Notre itinéraire débute, lors du premier chapitre, par la tradition photographique propre aux représentations événementielles, afin de faire émerger les modalités photographiques de représentation de l'événement. Par ailleurs, cette opération rendra aussi possible l'illustration du potentiel de connaissance constitutif du dispositif photographique à partir d'un double versant. Autrement dit, aussi bien du point de vue du nouveau regard que ce dispositif contribue à développer sur le monde, qu'à travers les expérimentations visuelles dont il a fait l'objet de la part des avant-gardes. La relecture de ces gestes artistiques, tels que le montage ou la composition en série, vise par ailleurs à mettre en avant le caractère hybride de la photographie, tout autant pratique esthétique qu'outil de connaissance. On découvrira alors, par l'inscription de la photographie dans la presse, que la photographie non seulement intercepte l'événement dans sa manifestation paroxystique, mais qu'en prenant la forme de l'essai ou du récit photographique, elle assume aussi les traits de la narration. C'est-à-dire qu'elle instaure, à partir de la visibilité de l'image, une forme de lisibilité. En somme, face à l'événement, la photographie représente, certes, mais raconte aussi ; en suivant le principe de sérialité, elle articule une narration autour des faits dont le spectateur, par son geste de « lecture », permet le déroulement. À ce propos, l'éloignement entre la période concernée par ces questions théoriques, les expérimentations des avant-gardes, c'est-à-dire l'époque de l'entre-deux-guerres, et les artistes de notre corpus ne devra toutefois pas désorienter notre lecteur. En effet, la finalité de ces références réside essentiellement dans la mise en valeur d'un appareillage théorique et esthétique qui a accompagné la naissance de la photographie comme objet théorique et comme image événementielle par son jumelage dans la presse. Et ce, dans l'intention de montrer comment Ristelhueber, Frank et Joreige s'approprient ces outils en confirmant la tradition événementielle de la photographie, mais seulement pour en proposer des nouvelles configurations.

Avant de nous tourner vers le deuxième objet de notre parcours, à savoir la posture historienne face à l'événement, il nous est apparu nécessaire de réaliser, dans le deuxième chapitre, un passage préliminaire. Plus précisément, il s'agira de réfléchir à l'événement en tant que phénomène et aux modalités de sa manifestation. Comprendre ce qu'est un événement ainsi que ses traits caractéristiques nous permettra, en effet, de mieux saisir les enjeux qu'il soulève à l'intérieur du champ des études historiques et par conséquent l'écart que celui-ci creuse avec la lecture de l'événement véhiculé par les médias. De toute évidence, à l'origine de cette réflexion se situe une

association qu'il convient ici d'expliciter : à savoir celle entre la caractérisation de l'événement et l'expérience du conflit qui a si fortement marqué le tissu urbain et social de la capitale libanaise.

D'un point de vue historien, cette question nous amènera, au troisième chapitre, à prendre en compte les différents passages dont l'opération historiographique se compose. Allant de la phase documentaire jusqu'à la composition du récit historique, cet itinéraire sera l'occasion d'étudier la déclinaison photographique de certains concepts propres à la théorie de l'histoire, tels que la notion d'indice, de témoignage oculaire, de source historique, jusqu'à la représentation historique. C'est notamment ici que se réalise l'opération d'ordonnement des relations entre photographie et histoire, dont le propos est de faire ressortir la variété de plans sur lesquels elle s'établit ainsi que de proposer des nouvelles pistes de lecture. De manière plus générale, cette réflexion nous offrira l'occasion de lire dans le lien entre voir et savoir, déjà aux fondations de l'historiographie grecque, les origines anciennes de la relation entre photographie et histoire. En effet, la photographie ne viendrait-elle pas réintroduire aujourd'hui le principe de la vision au cœur de l'écriture de l'histoire ? Dans ce cas, il sera question d'étudier les conditions permettant à ces œuvres visuelles de déplacer leur barycentre de la « vision » de l'événement à une forme « d'écriture ».

Finalement, dans le quatrième et dernier chapitre, l'analyse des œuvres photographiques viendra donner un sens à notre parcours. C'est ici que les itinéraires précédents s'entrecroisent, nous permettant d'entreprendre la lecture des œuvres à partir de notions propres à l'épistémologie de l'histoire. Elles seront introduites par quelques réflexions préalables concernant la relation photographique à la ville et, bien sûr, de Beyrouth, saisie d'après le caractère « visuel » de son histoire et de la médiatisation qui l'a concernée à l'époque du conflit. L'analyse des œuvres de Sophie Ristelhueber, Robert Frank et Lamia Joreige comme autant d'écritures visuelles de la ville, nous conduira à étudier les modalités par lesquelles ce corpus d'images se détache de la lecture journalistique de l'événement pour se rapprocher du geste historien. C'est par la série photographique *Beyrouth photographies* réalisée par Sophie Ristelhueber en 1982 que s'ouvre notre parcours. Nous accompagnant à travers les ruines de la ville juste après l'invasion israélienne, ces images, tout en mesurant les traces du conflit, nous communiquent l'expérience de l'événement. L'artiste toutefois, choisit de rouvrir les frontières de l'écriture du désastre, et agence les clichés de façon à engendrer un ensemble de relations temporelles qui fonctionnent comme une clé de lecture pour les événements concernés. Considérée d'après le sens qu'aujourd'hui les historiens lui reconnaissent finalement, la notion d'anachronisme sera ici prise en compte comme une manière de concevoir l'histoire en observant les événements et leur signification d'après leur circulation dans le

temps, ainsi que d'après le frottement de temps opéré par le geste historien. D'où l'ouverture temporelle que cette série d'images offre à l'événement représenté.

Ensuite, le travail de Robert Frank, *Come again*, réalisé lors de la mission photographique de Beyrouth immédiatement après la fin du conflit, nous donnera l'opportunité de récupérer visuellement, d'une part, la phénoménalité de l'événement d'après les traits particuliers de sa manifestation, de l'autre, l'œuvre de recomposition signifiante qui appartient à l'historien. Comment écrire l'histoire sans absorber l'événement dans la continuité de la narration ? Et comment laisser les traces de ce qui est advenu maintenir leur visibilité, leur caractère indiciel et mémoriel ? Par ailleurs, ces questions soulevées indirectement par l'œuvre de Frank résonnent très fort sur la scène contemporaine libanaise, où l'histoire récente ne fait pas encore l'objet ni d'une narration partagée ni d'un véritable processus de réconciliation, et où l'amnésie en quelque sorte « provoquée » par la loi d'amnistie risque d'annuler le processus d'attribution des responsabilités.

Finalement, l'installation de Lamia Joreige, *Beyrouth autopsie d'une ville* (2011) viendra clôturer notre parcours, attribuant une forme tangible à une série de notions explorées tout au long de celui-ci. Vision aérienne de l'histoire de Beyrouth, l'œuvre de Joreige retrace les événements majeurs de l'histoire de la capitale libanaise au moyen des photographies qu'elle organise de façon à produire une lecture rétrospective du présent de la ville, de ce Beyrouth qui, en quelque sorte « n'est plus ». De ce fait, on verra la photographie réintroduire la vision dans l'écriture de l'histoire, mais non pas pour représenter, mais plutôt pour questionner les modalités à travers lesquelles l'historien mène son enquête et tente de développer autour de ce qui advient une forme de compréhension.

Derrière toutes ces images, en filigrane, c'est Beyrouth que finalement on verra transparaître. Ville d'images réelles et fictives, et dont l'histoire est façonnée d'images. Mais aussi ville qui décrit une temporalité complexe dont la linéarité de la narration ne saurait pas saisir les constantes réactualisations que « les événements » y jouent. C'est pourquoi les images deviennent l'outil privilégié pour en écrire l'histoire. Ce qu'elles nous « montrent », toutefois, ce n'est pas une vision, mais au contraire ce qui n'est pas visible aux yeux. Ce sont les mécanismes sous-jacents à l'écriture de l'histoire à travers lesquels l'historien produit une représentation et l'événement se fait « image ». Et c'est pourquoi on dira que photographier la ville signifie penser l'histoire.



## CHAPITRE I

### **VOIR L'ÉVÉNEMENT : LA PHOTOGRAPHIE COMME REPRÉSENTATION ÉVÉNEMENTIELLE**

*Si je pouvais raconter l'histoire avec mes mots,  
je n'aurais pas besoin de trimbaler un appareil photographique.*  
Lewis Hine

#### ***Prelude***

Quand on pose la question de la relation de la photographie et l'événement, ou de la photographie en tant que représentation événementielle, il est possible que les premières références visuelles auxquelles on pense nous viennent de la presse. Et précisément, de ce « magma d'images mentales<sup>1</sup> » façonné par la fréquentation de journaux et de magazines qui, tout comme les illustrations des livres d'histoire, contribuent à bâtir notre imaginaire historique autour de « ce qui arrive » ou de « qui est arrivé ». En ce sens, on pourrait dire que l'événement est ce qu'on *voit*, ou plutôt ce qu'on nous montre. D'ailleurs, n'est-ce pas précisément cette correspondance que la presse et les images du photojournalisme visent à créer ?

En réalité, si on fait un pas en arrière et on essaie de penser cette articulation entre la photographie, l'événement et la presse, on s'aperçoit rapidement qu'elle ne va pas de soi. Un regard sur son origine nous invite plutôt à la considérer comme la résultante d'une rencontre. Celle d'une « technique » concernant deux médias, la photographie et la page imprimée, avec une esthétique, qui se rejoignent afin de produire une forme de connaissance sur le monde. De plus, si à ces considérations on rajoute la prise en compte du contexte historique dans lequel la presse s'est développée, celui de la modernité, et un regard sur le médium concerné, la photographie, l'horizon se complexifie davantage et montre toute sa richesse. Dès l'époque de son alliage avec la presse, la photographie faisait en effet l'objet d'explorations aussi bien théoriques qu'artistiques par lesquelles l'esthétique journalistique a été fortement marquée.

Étudier les modalités photographiques de représentation de l'événement revient alors à tracer un parcours à travers les différentes sphères concernées (technique, esthétique, épistémologique), de manière à identifier les facteurs qui caractérisent ces mêmes représentations, dans leur singularité

---

<sup>1</sup> FRIZOT Michel, « Faire face, faire signe. La photographie, sa part d'histoire », dans AMELINE Jean-Paul (dir.), *Face à l'histoire 1933-1996. L'artiste face à l'événement historique*, op. cit., p. 56.

comme dans leur agencement. Et ce, dans l'intention de faire émerger les mécanismes visuels et le potentiel épistémologique sous-jacents à toute approche photographique, que la relation à l'événement permet de faire ressortir. Si « ce qui arrive », indépendamment de ses proportions, appelle à une lecture, à une représentation : comment le faire à travers la photographie ? Et comment la photographie, par ses caractéristiques, différencie ces représentations ? Quant au fil conducteur, c'est la photographie elle-même qui nous le suggère justement de par sa configuration hybride : celle d'un regard porté sur le réel qui se donne seulement par la médiation d'une forme. Par conséquent, on pourrait peut-être déjà avancer que c'est cette même caractérisation, ce double volet réel et formel qui devrait également se retrouver dans toute écriture photographique de l'événement, si bien dans l'image individuelle que dans la dimension sérielle.

Par ce premier chapitre nous proposons de retracer le profil photographique de l'image événementielle. Pour ce faire, la photographie sera considérée non seulement par ses caractéristiques techniques, mais aussi à la lumière des enjeux esthétiques et théoriques qui ont accompagné le jumelage entre la photographie et la presse. Outre nous permettre de revenir aux origines de certaines notions essentielles, comme celle de *série* ou de *montage* qu'on retrouvera à l'œuvre aussi dans les représentations de Beyrouth, ce parcours vise notamment à faire ressortir le potentiel de connaissance propre à la photographie. Et ce, afin d'illustrer les approches photographiques à l'événement : c'est-à-dire en tant qu'image « directe » ou comme « narration visuelle » construite autour d'un fait, les deux donnant lieu à des configurations temporelles distinctes. Observées en perspective, ces pages constituent les fondations à partir desquelles il sera possible ensuite de faire ressortir les points de contact et les écarts que les représentations de Beyrouth entretiennent envers les formes traditionnelles de lecture de l'événement.

## 1. Le daguerréotype des Langenheim

Dès la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, la présence de la photographie sur les divers théâtres événementiels fait d'elle « un acteur essentiel de la production visuelle de type informatif<sup>2</sup> ». Mais est-ce que cela signifie représenter un événement ? Et comment, d'un point de vue photographique, une représentation événementielle se configure-t-elle ? À ce propos, il peut être utile de préciser que par « représentation événementielle » on considère essentiellement l'illustration de l'actualité dans son

---

<sup>2</sup> LAVOIE Vincent, *Photojournalismes. Revoir les canons de l'image de presse*, Paris : Hazan, 2010, p. 46.

déroulement et dans son ouverture. Photographier l'événement est devenu alors synonyme du devenir de l'actualité, image et événement partageant la même précarité, celle du présent historique qui se déploie sous le regard du photographe. Mais quelle est donc la forme de ces représentations, et quels critères esthétiques les décrivent?

S'il serait certainement prétentieux de confier à une seule et unique image l'association entre la photographie et l'événement, il est vrai qu'en se penchant sur l'évolution des représentations événementielles, les historiens de la photographie s'accordent sur le fait d'identifier dans le daguerréotype des Langenheim un exemple paradigmatique. Les raisons de cette convergence résident dans l'anticipation du regard journalistique sur l'événement que cette image propose en raison de certains traits spécifiques. Une caractéristique qui, dans la perspective de retracer les traits distinctifs des images événementielles, rend son étude effectivement intéressante.

Réalisé le 9 mai 1844 à Philadelphie, lors des émeutes entre protestants et catholiques à l'origine du conflit civil qui éclata ensuite, le daguerréotype des frères William et Frederick Langenheim constitue un des premiers exemples de représentation « directe » de l'actualité historique<sup>3</sup>. C'est à partir de cette perspective que Vincent Lavoie nous le présente dans son ouvrage dédié à *L'instant-monument*<sup>4</sup>, son intention étant de décrire la nouveauté technique et formelle représentée par cette image à la lumière de la pratique du photojournalisme. Afin de saisir le caractère événementiel de ce daguerréotype, décisif autant sur le plan formel que sur celui du geste photographique, il est utile, d'abord, d'esquisser le contexte historique de sa production. Pour ce faire, voici la toile de fond telle qu'esquissée par Lavoie :

En mai 1844, suite à la décision de la commission scolaire de Philadelphie d'exempter les catholiques de l'obligation de se soumettre au culte protestant, la ville est le théâtre d'affrontements entre Irlandais et membres du Parti républicain. La tension monte lorsqu'une marche anticatholique a lieu dans le quartier de Kensington, une enclave irlandaise. Plus de trente habitations irlandaises et deux églises catholiques sont alors incendiées suite à la mort d'un jeune protestant. Les troupes militaires entrent dans Philadelphie le 9 mai et occupent la banque Girard située tout près du studio de photographie des frères William et Frederick Langenheim. Probablement alertés par la clameur de la foule, ceux-ci réalisent, depuis la fenêtre de leur commerce, un daguerréotype de la scène<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> CARLEBACH Michael, *The Origin of the Photojournalism in America*, Washington : Smithsonian Institution Press, 1992, p. 39.

<sup>4</sup> LAVOIE Vincent, *L'instant-monument. Du fait divers à l'humanitaire*, Montréal : Dazibao, 2001, pp. 160-166.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 160.

Au contraire de ce à quoi l'on pourrait peut-être s'attendre en regardant l'image après avoir lu cette description, le daguerréotype des frères Langenheim est, à première vue, plutôt inintéressant. Dépourvu en apparence de tout indice visuel nous permettant de le relier à un tel contexte, Lavoie observe qu'au-delà de toute attente cette image ne nous montre pas plus qu'une « vue décevante d'un coin de rue placide<sup>6</sup> ». Voici ce que l'image nous montre : sur la gauche, un groupe de personnes rassemblées devant l'entrée de la banque, mais sans aucune marque de violence apparente ; sur la droite, la façade d'un bâtiment dont les panneaux publicitaires signalent le siège de quelques commerces et journaux, et finalement, dans le coin en bas à droite de l'image, les chevaux d'un carrosse en attente. Un environnement apparemment calme, ou du moins dépourvu de toute trace relative à la gravité des faits contemporains à la prise d'image. Alors, qu'en est-il de « l'événement » ? Comment le décrypter en l'absence de signes évidents, comment attester de sa réalité ? Pour en savoir plus, et surtout pour comprendre la portée de l'image ainsi que son caractère événementiel, ce n'est pas à l'image seule qu'il faut se fier. En fait, remarque Lavoie, c'est sur l'endos du cliché qu'on trouve une information essentielle nous permettant de situer l'image. Il s'agit de la légende par laquelle on apprend les données suivantes : « Coin nord-est, à l'angle de la troisième rue et de la rue Dock, banque Girard occupée par les troupes militaires au moment des émeutes<sup>7</sup> ». C'est donc par l'intermédiaire de la légende que l'image acquiert soudainement toute sa signification, nous permettant de relier l'image au contexte de sa réalisation. À ce propos, Barthes nous ferait remarquer le rôle d'ancrage que le message linguistique détient par rapport à l'image, orientant notre lecture du cliché<sup>8</sup>. Ce qui, en effet, permet à l'événement de refaire surface à l'intérieur du message dénoté de l'image, et d'acquiescer dans l'espace-temps de l'enregistrement une forme de *visibilité*.

Mais si l'importance de cette image ne relève pas exclusivement de sa capacité « monstrative », où réside donc sa valeur ? Pour l'illustrer, Lavoie nous amène à réfléchir aux modalités de réalisation de l'image auxquelles il rattache deux éléments principaux, le premier étant la nouvelle orientation dont le daguerréotype relève. L'objectif, nouvellement dirigé vers le réel, symbolise la rupture avec les traditions précédentes qui voulaient que la production d'images soit traditionnellement liée au contexte maîtrisable et rassurant du studio photographique. C'est donc à la lumière de ce basculement que les nouvelles modalités de réalisation proposées par ce daguerréotype

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>7</sup> Voici l'indication originale : « North-East Corner of Third and Dock streets, Girard Bank, at the time the latter was occupied by Military during th riots », FINKEL Kenneth, « Langenheim Daguerreotype », *History of photography*, n° 4, octobre, 1980, p. 336.

<sup>8</sup> BARTHES Roland, « La rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, 1964, pp. 40-51, p. 44.

deviennent particulièrement intéressantes. Le choix d'aborder l'événement sur le vif équivaut, dans les faits, à changer complètement l'orientation esthétique de l'image qui se structure autour de critères complètement nouveaux. À ce propos, explique Lavoie :

En réalisant un cliché depuis la fenêtre de leur établissement, c'est-à-dire en tournant le dos à la panoplie des codes et des rituels propres à la photographie de studio, les frères Langenheim ont du même coup renoncé aux artifices convenus de la représentation scénique au profit d'une approche directe de l'événement<sup>9</sup>.

Ce qui en découle, c'est une nouvelle forme de représentation de l'actualité historique qui trouve dans l'image événementielle une forme de cristallisation. Loin du cadre rassurant du studio photographique, cette approche frontale oblige inévitablement le photographe à s'adapter au nouveau contexte selon les circonstances qui se présentent à lui lors de la prise de vue. L'image qui en découle, influencée par l'interaction entre l'opérateur et le contexte qui l'entoure, voit alors son profil se modifier selon les conditions de sa réalisation. Par exemple, l'imprévisibilité d'une situation et, par conséquent, le caractère d'urgence dans lequel l'image est prise, se traduit visiblement par l'imprécision des lignes et des formes. À cet égard, le daguerréotype de Langenheim représente un exemple particulièrement significatif, d'où l'esthétique radicalement nouvelle qui le caractérise et dont la nouveauté fait de ce cliché un précurseur de la démarche plus tardive du photojournalisme. À ce propos, souligne Lavoie :

Si le daguerréotype des frères Langenheim est exemplaire des premiers essais de photographie d'actualité, c'est parce qu'il instaure de nouveaux critères de validité de la représentation de l'événement et qu'il cristallise déjà l'essentiel des principes fondateurs du photojournalisme moderne tel qu'il apparaît dans les années vingt : la primauté de l'actualité, la vitesse, la performance de l'exécution, le choc de la nouvelle, le flou de la vérité. Plus que l'histoire, c'est l'événement que l'exemple de Philadelphia met en représentation<sup>10</sup>.

Dans une perspective historique qui prenne en compte l'évolution de l'image événementielle, ces considérations autour de la caractérisation formelle du daguerréotype des Langenheim s'avèrent certainement significatives. Elles permettent, en effet, de saisir le caractère innovateur que le daguerréotype incarne vis-à-vis des productions successives, notamment sur le plan journalistique. Sa composante inédite quant aux modalités de sa production donne lieu à une série d'éléments

---

<sup>9</sup> LAVOIE Vincent, *L'instant-monument*, op. cit., p.161.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 163.

formels jamais expérimentés auparavant, comme le flou de l'image, l'imprécision de lignes ou du cadrage, qui permettent d'attribuer à cette image un rôle exemplaire. En d'autres termes, par sa contribution à la formulation d'une esthétique de la photographie événementielle, le daguerréotype de Langenheim a fait école et, pour cela, représente une référence historique et visuelle fondamentale.

Cependant, au-delà du caractère innovateur de cette image, le rapport entre dimension esthétique et nature événementielle nous amène à formuler d'autres considérations. Si les caractéristiques formelles de ce daguerréotype découlent directement des conditions de sa réalisation et de sa confrontation directe à l'événement, il en résulte que dans ces attributs réside non seulement une qualité accessoire, mais l'essence même de la nature événementielle de l'image. Loin de signifier seulement sur le plan formel, « la primauté de l'actualité, la vitesse, la performance de l'exécution » deviennent en effet la trace visible de la confrontation directe de la photographie à l'événement. En somme, il semblerait que, dans la mesure où l'image photographique correspond à une certaine forme, l'événement acquiert un degré de consistance imagée. Et bien que la photographie ne soit pas le seul type d'image confronté à ce genre de représentations, la peinture, la lithographie et la gravure étant également employées pour rendre compte des événements majeurs de l'actualité<sup>11</sup>, il est évident que par son mode de fonctionnement elle apporte des éléments fort novateurs dans ce type de représentations. À l'origine placée plus sous le signe de l'enregistrement que du geste de l'opérateur, il reste que la nouveauté radicale de la photographie consiste dans la capacité de produire une image sensiblement reliée au contexte de la prise de vue, ce qui confère à la représentation de l'événement une dimension bien plus « réelle ».

Les traits formels de l'image, d'autant plus significatifs qu'ils dérivent directement des conditions de sa production, révèlent en effet la proximité spatio-temporelle que le dispositif photographique entretient avec le réel. Partageant, au moment du cliché, les mêmes indicateurs spatio-temporels, la photographie s'avère capable de produire de l'événement une image unique, ce qui lui permet, d'une manière tout à fait originelle, de rendre compte de la singularité du fait représenté. C'est l'un des changements majeurs apportés par la photographie : représenter l'événement non plus par des caractéristiques standards ou stéréotypées, mais dans son unicité. Quelle que soit la valeur *monstrative* de l'image, elle demeure l'expression d'un phénomène saisi dans l'individualité d'un temps et d'un lieu.

---

<sup>11</sup> KELLER Ulrich, « Mythologies du réel. Reportage photographique et objectivité historique », dans MOLDERINGS Herbert, WEDEKIND Gregor (dir.), *L'évidence photographique. La conception positiviste de la photographie en question*. Paris : Centre allemand d'histoire de l'art - Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 151.

Encore une fois, l'image réalisée par les frères Langenheim sert ici d'exemple fort pertinent. En raison des conditions de sa réalisation, la photographie se prête à être questionnée d'après un spectre de critères bien plus large que celui évoqué par sa seule capacité d'illustration. C'est la raison pour laquelle la description formelle de l'image, s'appuyant sur des critères de contenu, de style ou de forme, mérite d'être accompagnée par un ensemble d'autres considérations qui visent à resituer l'image au centre de son horizon de création où réside la nouveauté formelle dont elle est porteuse. L'interaction du médium avec le réel étant un des éléments qui façonnent sa spécificité, il est évident que le dispositif photographique permet à l'événement de « participer » directement à la construction de l'image dans la mesure où il détermine le contexte de la prise de vue. En ce sens, en observant, l'origine de la production de l'image événementielle, on peut constater, comme le fait Delporte, que l'événement est tout autant objet de représentation que « producteur d'images<sup>12</sup> » ; un jeu auquel la photographie, en raison de ses traits caractéristiques, se prête comme aucun médium ne l'avait fait auparavant.

Finalement, ce que la lecture du daguerréotype de Langenheim nous a permis d'illustrer concerne la configuration de l'image événementielle comme étant la résultante de deux éléments. Tout d'abord, la spécificité de la relation au réel entretenue par le dispositif photographique permet de développer un nouveau type d'image qui se différencie radicalement des productions visuelles existantes. En effet, elle ne relève pas seulement d'une représentation, mais d'une interaction directe avec le réel, ce qui, par conséquent, permet de développer un nouveau regard sur le monde ou, plus précisément, une nouvelle façon de regarder le monde et de le représenter dont la photographie est à la fois l'outil et la résultante. L'outil, car d'un point de vue technique elle offre un nouveau spectre de possibilité à explorer sur le plan visuel ; la résultante, car comme on verra, elle répond aux exigences soulevées par l'avènement de la modernité.

C'est précisément dans ce cadre que l'image événementielle s'installe, à savoir en tant que déclinaison technique d'un regard que cette même technique a rendu possible. Ce changement de direction de l'objectif photographique de l'intérieur vers l'extérieur, si d'une part se justifie par la volonté de saisir une image de l'événement, de l'autre il mérite aussi d'être pris en considération par sa valeur symbolique. C'est pourquoi il devient nécessaire de lire et d'inscrire la représentation photographique de l'événement à l'intérieur d'une articulation plus large qui œuvre au croisement de la dimension technique, concernant les spécificités d'un médium, des usages dont la photographie fait l'objet, et de l'idée de photographie que ces mêmes usages sous-entendent. En ce sens, la

---

<sup>12</sup> DELPORTE Christian, DUPRAT Annie (dir.), *L'événement : images, représentations, mémoire*, Paris : Creaphis, 2003, p. 8.

question à laquelle il faudra répondre ne concerne pas seulement ce qui différencie la représentation photographique des autres formes visuelles, mais aussi la manière dont l'emploi de la photographie, en raison de ses caractéristiques, change la relation à l'événement et quelles sont les implications épistémologiques reliées à ce changement. Une transformation qui, dès son établissement, pose le défi d'en établir la mesure. Finalement, de par son statut d'image ancrée dans le réel, la photographie est jugée apte à intercepter ce qui advient et à le représenter.

En d'autres termes, avec l'émergence de la photographie comme dispositif de production d'images, c'est la relation entre l'image et le monde qui se modifie radicalement. C'est pourquoi, avant d'étudier les usages et les techniques reliées au jumelage entre la photographie et la presse, il s'agira de prendre en considération le bagage épistémologique que la photographie a permis de développer. Car elle n'intègre pas la presse en tant que « simple » image, mais elle véhicule également un potentiel de connaissance qui invite à regarder le monde autrement. C'est précisément ce « bagage » que nous proposons ici de retracer.

## 2. L'avènement de la photographie : image de la modernité

Qu'il existe un lien entre l'essor de la photographie et l'avènement de la modernité n'est pas chose nouvelle. Mais comment le mesurer ? Et surtout, quelles interactions repérer entre les potentialités de ce nouveau médium et la nouvelle conception du monde qui était en train de se construire ? L'enjeu nous amène ici à prendre en considération un ensemble de lignes théoriques développées autour de la photographie de façon à mettre en évidence le potentiel de connaissance qui la décrit et qui, de manière plus ou moins directe, a contribué à orienter aussi ces usages.

Les études sur les médias modernes ont largement illustré l'avènement de la photographie en déclinant les phénomènes nombreux et variés qui se sont enchaînés suite à l'irruption de cette nouvelle image. À l'exclusion du cinéma, elle est la seule parmi les arts qui se définit par un véritable acte de naissance : cette fameuse première image prise par Niepce en 1826 à Saint-Loup de Varenne ; une origine à laquelle, note Damisch, le procès photographique sera constamment reconduit « suivant le mouvement qui fait le propre du mythe<sup>13</sup> ». Mais ce geste originaire ne vient pas seul à caractériser la photographie. Comme le souligne Waldemar George, ce processus de réflexion sur

---

<sup>13</sup> DAMISCH Hubert, « Agitphot », dans *La dénivelée. À l'épreuve de la photographie*, Paris : Seuil, 2001, p. 26.



l'image et de théorisation de la « conscience photographique<sup>14</sup> », aura pour la photographie la consistance d'une deuxième naissance en tant qu'objet théorique<sup>15</sup>. Explorée sur un double niveau, si bien dans son unicité, façon d'en cerner les potentialités, que selon un processus de différenciation envers les autres formes de production artistique, la photographie voit son espace théorique et artistique se définir par le travail de réflexion conduit notamment dans la période de l'entre-deux-guerres. Les différentes pratiques photographiques et les expérimentations auxquelles la photographie se prête viennent ainsi accompagnées par une réflexion théorique produite lors des premières expériences d'enseignement, comme dans le cas du Bauhaus. Une contribution qui se révèle essentielle dans la mesure où elle participe à la structuration d'un tissu conceptuel et formel dans lequel la photographie s'inscrit.

De plus, en tant qu'objet d'étude, la photographie se configure à la fois comme le référent de l'époque qu'elle traverse, signe de la modernité et point d'observation de l'époque qui lui est contemporaine. Un point de vue qu'il est d'ailleurs possible de reconstruire à partir des nombreux textes théoriques produits notamment en France et en Allemagne entre les années 1920 et 1930, et à travers lesquels le discours sur la photographie se développe. Que ce soit par adhésion ou par distanciation envers la vision du monde qu'elle véhicule, la photographie révèle, de ce fait, un caractère tout à fait contemporain, où cette actualité, loin d'être figée, se renouvelle constamment signifiant le temps dans lequel elle s'inscrit. C'est pourquoi les nombreux textes publiés à cette époque, en plus d'une réflexion théorique, tracent entre les lignes un portrait culturel de ladite époque dont la photographie représente une véritable pierre de touche. Signe qu'en plus d'inaugurer une nouvelle approche du réel, la photographie avait déjà été comprise de manière tout à fait clairvoyante, comme étant cruciale pour la culture visuelle qui se développera par la suite. Avec George, on pourrait dire que la conscience photographique, que les études sur la photo contribuent à formaliser, notamment dans la période d'entre-deux-guerres, s'accompagne d'une prise de conscience plus large, et relative à l'image du monde qu'elle véhicule :

Le mécanisme de la photographie permet de fixer, de transmettre des images. Mais ce mécanisme est la mise en pratique d'une idée, d'une conception du monde. Une civilisation purement matérialiste devait donner naissance à un art dont l'objet initial était de capter les impressions visuelles. Le XIX<sup>e</sup> siècle ne pouvait engendrer qu'un

---

<sup>14</sup> GEORGE Waldemar, « Photographie vision du monde », dans BAQUÉ Dominique, *Documents de la modernité : anthologie de textes 1919- 1939*, Nîmes : Chambon, 1993, p. 50. À cet égard il est toutefois opportun de préciser que l'œuvre de théorisation produite autour de la photo dans les années 20 et 30 est venue s'appuyer (et donc non pas instaurer) sur une « conscience photographique » présente déjà dès le XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 37

mode de transcription et l'univers externe, réputé en tous points conforme aux lois de l'optique. Si la daguerréotypie naquit il y a cent ans, si elle connut une vogue instantanée, si elle fit la conquête des deux mondes c'est qu'elle correspondait, avant même de tomber dans le domaine public, à un besoin affectif et intellectuel<sup>16</sup>.

Ce qui est certain, c'est que les schémas perceptifs sollicités par la photographie jouent à cette époque un rôle central. En raison de la technique dont elle dispose, le domaine de la représentation est spécialement soumis par la photographie à un changement radical, ces modifications contribuant aussi à développer un nouveau regard sur le monde.

S'inscrivant dans l'euphorie visuelle propre au XXe siècle, plus particulièrement dans la période de l'entre-deux-guerres, le mouvement de la *Nouvelle Vision*, participe de manière fort significative à l'élaboration d'un regard différent en ce qu'il recherche une vision nette, acérée, épurée de toute émotion<sup>17</sup>. C'est précisément en ce sens, souligne Baqué, que la *Nouvelle Vision* identifie dans la photographie l'outil nécessaire à une véritable « propédeutique », une sorte de « pédagogie du regard<sup>18</sup> », où le dispositif photographique permet de conjuguer autrement la manière de *voir* le monde, ainsi que les événements qui le traversent. La photographie s'avère porteuse d'un langage innovateur où les changements qui sont en jeu n'appartiennent pas seulement à diverses modalités d'expression, mais plus profondément, sont les symptômes d'un changement plus radical où la déclinaison de ce regard veut signifier, en réalité, une autre manière d'être et de connaître. D'après Baqué, il est question

[...] de la promotion d'un nouveau lexique photographique dont le photogramme sera le principe et le fondement, avènement, enfin, d'un nouvel ordre visuel. Car c'est bien un nouveau regard qu'il s'agit de façonner, d'éduquer [...]. Un tel regard sera celui de l'Homme Nouveau, cet homme qui aura mené jusqu'au bout de leurs possibilités les "appareils fonctionnels qui le constituent (cellules et organes biologiques), et se sera enfin approprié l'image du monde<sup>19</sup>.

Or, dans cette idée « d'appropriation », n'y aurait-il pas la manifestation d'une volonté de connaissance qui se décline par le biais de la vision ? Une potentialité inscrite dans les caractéristiques de l'image photographique qui, de ce fait, devient l'outil nécessaire à la construction d'une nouvelle approche au monde. Ce sentiment diffusé de « nouveauté » caractérise, de manière transversale, non

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>17</sup> BAQUÉ Dominique, *Documents de la modernité : anthologie de textes 1919-1939*, Nîmes : Chambon, 1993, p. 10

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 12.

seulement le regard, mais aussi les formes et les images produites. Nombreux sont les textes théoriques, élaborés notamment en France et en Allemagne entre 1919 et 1939, qu'interpellent les frontières nouvellement explorées par les images photographiques et filmiques afin de reformuler les espaces visuels, perceptifs et esthétiques qui viennent d'être instaurés. Alors, il sera moins question de distanciation et d'écarts, ce que la photographie introduit par son mode de fonctionnement en particulier envers la peinture, que de la construction et de l'appropriation de la nouvelle image du monde véhiculée par ce nouveau dispositif. Un horizon visuel qui s'avère aussi fortement lié à l'époque historique dans laquelle il trouve sa source. « La photographie s'origine dans une fracture », écrit Baqué, « celle de la Grande Guerre, et se veut la traduction plastique d'une modernité en gestation<sup>20</sup> ». S'il est probablement difficile d'établir si la photographie se situe en amont ou en aval de cette modernité, si elle en est le signe ou le symptôme, il n'en reste pas moins que le phénomène de rupture auquel elle reconduit est certainement l'indicateur du virage visuel et épistémologique propre à cette époque.

En somme, si la modernité trouve certainement dans la photographie son médium idéal, il est vrai que la photographie dépasse son statut de médium pour participer à la déclinaison de cette même modernité lui offrant plus qu'un moyen d'expression, un outil de compréhension important. On comprend, alors, la volonté de nombreux théoriciens allemands, Wolfgang Born, Paul Westheim, Johannes Molzahn et Hans Finsler entre autres, dont le propos est de « défendre la photographie au nom de l'esprit du temps<sup>21</sup> ». D'après Born, par exemple, la conception du monde est « photographique », car « dans le rôle croissant qu'elle joue parmi les moyens d'expression contemporains s'exprime une nécessité liée à l'histoire des idées<sup>22</sup> ». D'ailleurs, la transformation rapide apportée par la technologie ne va pas sans influencer notre image du monde, d'où le changement des valeurs qui en dérive. Mais plutôt que de prôner un « retour » impraticable, Born souligne comment le rôle du créateur consiste dans l'identification de nouvelles voies d'accès « aux domaines inconnus de la beauté<sup>23</sup> ». La photographie dont « la nature est le plus intrinsèquement conforme à la structure de l'image actuelle du monde », observe-t-il, dispose d'un attribut nouveau qui est aussi sa meilleure vertu : la véracité. Les caractéristiques qui en découlent, « le caractère cristallin, la rigueur, la logique, l'équilibre et le transparence<sup>24</sup> », situent la photographie au

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 9

<sup>21</sup> LUGON Olivier, *La photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes : Chambon, 1997. p. 55.

<sup>22</sup> BORN Wolfgang, « Une conception photographique du monde », dans LUGON Olivier, *La photographie en Allemagne*, *op.cit.*, p. 56.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp. 57-58.

centre d'une nouvelle esthétique : une forme capable de « saisir le réel, l'évaluer, sentir la nature des choses et l'organiser<sup>25</sup> ». Et ce, pour y introduire un ordre nouveau qui permet d'atteindre non pas la surface, mais la nature même des choses. Voici pourquoi dans les opérations typiquement photographiques, tel « le choix du cadre, le point de vue, l'éclairage<sup>26</sup> », Born ne renonce pas à retrouver l'expression d'un sentiment, de cette « sensibilité de la pensée qui fait l'artiste<sup>27</sup> » et qui participe à la construction de l'image.

« Élargir le regard<sup>28</sup> », et avec lui la pensée, devient alors le mot d'ordre qui caractérise ce mouvement d'ouverture vers l'extérieur. Profitant des potentialités qui s'offrent à l'œil humain, l'homme apprend un nouveau langage et surtout réapprend à s'orienter dans un territoire jusqu'à présent inconnu. Et dans cet apprentissage, qui est aussi une réappropriation de la manière de voir, se conjugue la recherche de nouvelles formes, mais aussi de nouveaux objets. À de nouvelles modalités de représentation, correspondent des objets nouvellement représentables qui viennent à élargir le panorama visuel. Le texte de Waldemar George, dédié à la photographie comme « vision du monde<sup>29</sup> », attribue au regard photographique la capacité de nous faire pénétrer dans les profondeurs et les détails du monde, ce qui a un impact direct sur les possibilités nouvellement ouvertes au domaine de la connaissance. Un regard chirurgical, en somme, celui de l'appareil qui, notait Benjamin, consente à « pénétrer, de façon la plus intensive, au cœur du réel<sup>30</sup> ».

La modernité que le XXe siècle est en train de déplier à travers ses multiples accélérations « requiert un art nouveau – souligne Baqué – qui en soit la traduction plastique<sup>31</sup> ». C'est justement grâce à la photographie que cette même modernité deviendra finalement « visible » et donc « intelligible<sup>32</sup> », symbolisant, par l'élargissement des horizons du visuel, l'agrandissement de la sphère du monde connaissable. D'après Benjamin, il s'agit ici d'une première caractéristique de la « reproductibilité » propre à la photographie qui, dans le cas de la reproduction de l'œuvre d'art, consent à :

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> WESTHEIM Paul, « Élargir le regard », dans LUGON Olivier, *La photographie en Allemagne*, op. cit., p. 60

<sup>29</sup> GEORGE Waldemar, « Photographie vision du monde », dans BAQUÉ Dominique, *Documents de la modernité*, op. cit., p.149.

<sup>30</sup> BENJAMIN Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *Œuvres III*, Paris : Gallimard, 2000, p.301.

<sup>31</sup> BAQUÉ Dominique, *Documents de la modernité*, op. cit., p. 9.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 9.

[...] faire ressortir des aspects de l'original qui échappent à l'œil et ne sont saisissables que par un objectif librement déplaçable pour obtenir divers angles de vue ; grâce à d'autres procédés comme l'agrandissement ou le ralenti, on peut atteindre des réalités qu'ignore toute vision naturelle<sup>33</sup>.

C'est une extension du visuel qu'il est possible de considérer selon une double orientation. D'une part, celle envers le détail, l'infiniment petit recherché par l'emploi scientifique de la photographie, mais qui fait aussi l'objet d'expérimentations artistiques comme dans le cas des images de plantes réalisées par Karl Blossfeldt ; et de l'autre, celle vers l'infiniment grand, dont les vues panoramiques permises par le transport aérien sont une illustration claire des potentialités modernes appliquées à la vision. À ce propos, note Karl Brunner :

Nous sommes aujourd'hui à nouveau dans une époque de réactivation de l'esprit. Nous aspirons à une connaissance plus profonde, à un élargissement de notre horizon et, alors que la paresse et la quiétude des temps passés ont disparu, un destin bienveillant nous propose, avec l'aviation et l'art de la photographie, de nouveaux moyens, un procédé rapide pour regarder d'en haut la terre et la vie, les montagnes, les villages et les villes<sup>34</sup>.

Une fois la vision située au centre d'une réflexion axée davantage sur l'élargissement physiologique des possibilités du regard que sur ses potentialités esthétiques, dans un premier temps la nouvelle déclinaison photographique avoue considérer la mission du médium moins dédiée « à étendre une vision humaine trop limitée<sup>35</sup> ». En somme, explique Lugon, pour la *Nouvelle Vision* la photographie « serait moins un moyen d'expression ou de reproduction qu'un outil de perception, une prothèse visuelle permettant un accroissement sans précédents des capacités sensorielles de l'homme<sup>36</sup> ».

Outre symboliser ce nouveau regard et les bouleversements liés à ce changement de perspective, la vue aérienne constitue un des exemples les plus significatifs du processus d'appropriation de l'image du monde. Inaugurée dans les années 1930 et associée à la progression technique du monde contemporain, la vue aérienne constitue un exemple clair des nouvelles proportions visuelles assumées par cette « nouvelle vision ». D'ailleurs, l'enthousiasme avec lequel elle sera accueillie témoigne de la capacité de cette nouvelle perspective visuelle d'interpréter le sentiment d'une époque mouvante à la recherche littéraire et visuelle des nouveaux horizons. Dans ces images

<sup>33</sup> BENJAMIN Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *op. cit.*, p. 274.

<sup>34</sup> BRUNNER Karl H., « L'esprit de totalité », dans LUGON Olivier, *La photographie en Allemagne*, *op. cit.*, p. 133.

<sup>35</sup> LUGON Olivier, *La photographie en Allemagne*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>36</sup> *Ibid.*

où « Le monde est vu d'en haut<sup>37</sup> », outre une exploration visuelle et esthétique du monde, on trouve l'expression d'une modernité en plein essor et dont l'accélération demande des nouveaux outils de compréhension. Alors si « pour les journaux populaires, la vue aérienne est surtout l'occasion d'un émerveillement devant un monde familier soudain transformé en énigme, en un dessin étrange et comme chiffré<sup>38</sup> », la photographie, tout en déplaçant les limites traditionnelles du regard, vient à incarner un double sentiment, à la fois d'émerveillement et de crainte qui, malgré les apparences, n'est nullement contradictoire. En effet, la libération et la fascination apportée par cet éloignement de l'imaginaire traditionnel du monde s'accompagnent aussi du sentiment de désorientation que cet horizon soudainement augmenté finit par produire.

Par cet itinéraire nous avons tenté brièvement de retracer quelques-uns parmi les traits distinctifs de la photographie élaborés sur le plan théorique et qui témoignent du lien existant entre le nouveau médium et l'époque qui a vu sa naissance. Élargissement du regard, rapport à la technique, nouvelles formes d'appropriation du réel, lien avec l'esprit du temps, pédagogie du regard : il s'agit d'autant d'expressions qui, outre leurs descriptions des potentialités offertes par la photographie, se recoupent avec l'esprit d'une « modernité en gestation » qui trouve dans la photographie à la fois un outil et un lieu de réflexion privilégié.

Or, par son jumelage avec la photographie, la presse, une autre expression de la modernité, ne bénéficierait-elle pas également de ce même élargissement d'horizon permis par ce nouveau médium ? Et plus particulièrement, la représentation photographique des événements ne permettrait-elle pas d'avoir accès à des réalités lointaines, normalement inaccessibles de façon à les rendre « présentes » au regard des lecteurs ? Difficile de ne pas penser que cela ait pu contribuer à modifier irréversiblement la conception et la « vision » du monde auprès d'un public de plus en plus large. En vertu de l'apport de la photographie, la presse vient alors à se constituer tel un pivot central dans la production d'une culture de masse capable de décliner cette nouvelle vision photographique au-delà de sa lecture théorique, et ce, non sans bénéficier aussi de l'apport des nombreuses expérimentations artistiques élaborées par les avant-gardes dans cette période foisonnante de l'entre-deux-guerres. C'est donc ce jumelage entre la photographie et la presse en relation à la représentation d'événements qu'il s'agira de retracer pour la suite de notre analyse.

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 127. On se réfère ici au titre de l'œuvre de Robert Breuer « où il souligne la concomitance de la naissance de l'abstraction et de celle du voyage en avion ».

<sup>38</sup> *Ibid.*

### 3. La photographie et la presse

Comme nous l'avons déjà anticipé, le daguerréotype des frères Langenheim, en raison de sa configuration particulière, peut être considéré comme une sorte d'introduction visuelle à la formulation de l'image événementielle et d'actualité développée dans les années 20 dans le cadre du photojournalisme. Anticipation qui se base essentiellement sur une série de critères esthétiques destinés à cristalliser la forme de l'image événementielle, notamment dans le contexte journalistique. Il ne faut pas oublier, toutefois, que dans un tel contexte l'usage de l'image photographique ne remplit pas simplement des exigences de nature visuelle, mais qu'il relève de l'intention d'apporter au texte un complément d'information par le biais de l'image. En ce sens, l'association entre l'image et la presse peut se lire comme le développement d'une idée bien plus ancienne, à savoir celle qui considère l'acte de la vision comme un instrument de connaissance, ici d'autant plus légitimé par la mission informative propre aux médias d'information. C'est donc en vertu de ce présupposé, l'association à l'acte de « voir » la production d'un « savoir » sur le monde, que la photographie est accueillie par la presse, jusqu'à assumer dans le temps une portion de plus en plus significative du contenu informatif et à modifier de manière définitive l'horizon visuel du journalisme. Dans ce contexte, l'image événementielle est certainement un des instruments privilégiés de cette transformation. La capacité de la photographie à entretenir un rapport strict au réel et à l'actualité, et ses attributs de *simultanéité* et *authenticité*<sup>39</sup>, ce sont les éléments qui lui permettent de trouver assez rapidement un large intérêt de la part du domaine journalistique voyant en elle une source précieuse d'information.

Dans cette perspective, comment l'image photographique aborde-t-elle l'événement ? Comment arrive-t-elle à transmettre, à travers des paramètres visuels et formels, la dimension événementielle ? Et surtout, comment produire un savoir autour de l'événement au moyen des images ? Afin de répondre à ces questions, il s'agira de retracer les grandes lignes de la représentation événementielle en relation à la presse, tout en tenant compte de ses implications techniques et esthétiques, et ce, non sans oublier d'identifier les modalités de construction du savoir que ces représentations de l'événement mettent en place. Une détermination essentielle qui, plus loin dans notre parcours, nous permettra de mesurer le déplacement de l'usage journalistique de la photographie vers le geste historien.

---

<sup>39</sup> KELLER Ulrich, « La guerre de Crimée en images : regards croisés France / Angleterre », dans POIVERT Michel (dir.), *L'événement, les images comme acteurs de l'histoire*, Paris : Éditions Hazan/Jeu de Paume, 2007, p. 29.

#### 4. L'image *kairòs*

Si aux dernières évolutions du dispositif photographique, dans les années 20, n'avait pas correspondu, au niveau de l'imprimerie, le développement de la technique de l'héliogravure, bien difficilement la photographie aurait atteint la diffusion qui lui a été assurée par son inscription dans la presse. C'est donc le croisement de ces techniques qui pose les bases pour des nouveaux usages de la photographie, dont l'image événementielle. Après l'invention du procédé au gélatino-bromure qui, réduisant de dix fois le temps d'exposition, avait déjà représenté une grande révolution au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, une nouvelle génération d'appareils fort maniables représente un pas décisif pour l'élargissement des potentialités du dispositif photographique vers la saisie de l'instant. Parmi ses caractéristiques techniques, la célèbre Leica, apparue en 1925, « présentait l'énorme avantage d'utiliser de la pellicule de cinéma de 35 mm permettant, pour la première fois, de réaliser trente-six poses d'affilée<sup>40</sup> ».

Par sa capacité à saisir des mouvements fugaces, l'instantanéité constituait l'aboutissement de cette série de progrès techniques<sup>41</sup>. Cette nouvelle potentialité de l'image photographique, associée à sa capacité d'enregistrement, permet à la photographie de correspondre de mieux en mieux aux exigences de la presse et, à cette dernière, de bénéficier d'une diffusion de plus en plus large auprès des lecteurs désormais plus désireux de voir que de lire. L'accélération qui caractérise la modernité exige, en fait, une information structurée sur de nouveaux paramètres pour lesquels la dimension temporelle est tout à fait centrale. « Le temps – explique Baqué – est celui de l'urgence, et requiert un nouveau langage : la dépêche, qui est la pure énonciation de l'événement; la photographie qui en est la simple monstration<sup>42</sup> ».

Il existe, donc, une triangulation essentielle entre photographie, événement et temporalité dont le dispositif journalistique se fait sans doute le principal interprète. Profitant des capacités d'enregistrement propres à la photographie, la presse se constitue aussitôt en tant que caisse de résonance d'une temporalité photographique de plus en plus associée à la saisie de l'instant événementiel ; le tout dans l'intention de produire une information qui cherche à transmettre le vif de l'actualité selon les mêmes critères de transparence et d'instantanéité avec lesquels l'image photographique est produite. Le caractère d'accélération propre à la modernité et dont la presse, véhiculant l'essentiel de l'actualité, se fait le principal interprète, se reflète ainsi dans la photographie

---

<sup>40</sup> ROUILLE André, *La photographie entre document et art contemporain*, Paris : Gallimard, 2005, p. 161.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>42</sup> BAQUÉ Dominique, *Documents de la modernité, op. cit.*, p. 277.



qui devient non seulement l'outil, mais aussi l'image temporellement connotée de cette même modernité.

Dans ce contexte, l'événement, pris dans sa dimension micro ou macrohistorique de fait divers ou de fait d'histoire, devient le pivot qui instaure une relation de réciprocité entre le contenu informatif et l'image. Mais si le texte écrit est désormais associé à une certaine idée de lenteur dans la transmission de l'information, en revanche l'image, de par ses traits temporels, vient imprimer une dynamisation significative à l'information qu'elle-même transmet. Ce faisant, en plus de changer irréversiblement l'approche de l'information, l'image photographique vient à changer les modalités traditionnelles de lecture en ce qu'elle requiert du spectateur la capacité à décrypter le message visuel en association avec le texte écrit. La croyance dans les capacités de la photographie, comme dans la reproduction artificielle d'un réel *brut*, ou dans la déclinaison d'un régime d'objectivité et de vérité tout à fait nouveau pour une image, fait de la photographie l'alliée principale d'une d'information qui témoigne, par ses nouveaux rythmes, de l'accélération vécue par le monde contemporain.

D'évidence, un des premiers critères qui définit les représentations photographiques de l'événement semble concerner la dimension temporelle. Généralement employée pour illustrer l'actualité, la presse exige de la photographie un rapport temporel à l'événement visant à en saisir le moment le plus significatif, celui du célèbre « instant décisif »<sup>43</sup> largement illustré et théorisé par Cartier Bresson. Bien que photographiquement compressé dans la section d'un moment, le temps de cette image possède en plus une connotation qualitative, étant l'instant choisi symptomatique de l'événement dans sa totalité ; d'où le qualificatif de *décisif* qui évoque la dimension signifiante inscrite dans le fragment temporel saisi par l'image et qui pour cela a été associée à la notion grecque de *kairòs*. Car il ne s'agit pas seulement de saisir une fraction temporelle de l'événement, mais de faire correspondre à ce fragment un moment emblématique de l'événement en lui-même de manière à illustrer, dans un instant, son entière évolution. En somme, outre la coupe temporelle, ce qui rend cet instant décisif c'est aussi la lecture d'un contexte. À ce propos, précise Baqué :

Il s'agit de savoir voir – de savoir déclencher – tout aussi bien, de savoir comprendre, au bon moment. Ce qui, du même coup, éclaire le contenu représentatif du reportage : le moment opportun, le moment juste qui fait sens, ce n'est seulement l'événementialité paroxystique (l'assaut belliqueux, la performance sportive), ce peut être aussi le signe, qui soudain affleure, d'une transformation de grande amplitude d'une Histoire lente<sup>44</sup>.

<sup>43</sup> CARTIER-BRESSON Henri, *Images à la sauvette* n.p.

<sup>44</sup> BAQUÉ Dominique, « Une photographie d'attestation : Le reportage. Une figure mythique : le reporter » in *Documents de la modernité*, op. cit., p. 282. À ce propos, voire aussi la belle analyse de ARBAIZAR Philippe, « Kairòs : La notion du

Selon une approche sémiotique, on dirait que c'est le moment où « l'image et le symbole coïncident en une même forme pour nous dire plus que ce que nous (ou même le photographe) pourrions exprimer par la pensée<sup>45</sup> », façon d'ouvrir la vision à des possibilités ou à des suggestions qui dépassent la vision elle-même. Une potentialité qui, d'après ces mêmes modalités, reste une prérogative de l'image photographique où la vision se fait expression d'un savoir que le photographe cherche à représenter en s'adaptant aux contraintes inhérentes au dispositif mécanique. Certes, dans ce cas la technique photographique est sans doute de son côté. La coupe temporelle qui caractérise la photographie agit, en effet, sur deux temps : d'abord, en soustrayant un fragment de l'ordre du temps<sup>46</sup> et ensuite le projetant « hors temps » dans un « instant perpétuel éternisé<sup>47</sup> », ce qui permet à Lavoie de qualifier ce type de clichés d'« image-monument<sup>48</sup> ». Des photographies « charnière » qui incarnent la tension entre la contingence d'un moment et sa mémorabilité projetant l'image au-delà du temps. Une modalité temporelle qui, de toute évidence, se prête tout particulièrement à la représentation de l'événement auquel elle confère une dimension presque mythique, atemporelle, emblématique. Or, ce que l'on constate dans ce cas, c'est une exacte correspondance entre la vision, la représentation de l'événement et le savoir dont l'image s'avère porteuse. Ces trois éléments, présents de façon synchrone dans la photographie, découlent de cet instant originaire saisi au moment de la prise de vue de l'opérateur qui, par le déclenchement de l'appareil, instaure une correspondance pleine et parfaite entre l'événement et la vision. Comme dans le cas du daguerréotype de Langenheim, l'événement est ce qu'on voit, extrait par la coupe de l'image, d'où l'importance du caractère « décisif » de l'instant sélectionné. Une association qui, en raison de cette syntonie spatio-temporelle entre l'image et son référent, et du caractère symbolique qui en dérive, vient à représenter la dimension la plus célèbre et populaire de l'approche photographique de l'événement.

De cette particulière association, la presse s'avère sans doute la plus grande bénéficiaire, voyant se confirmer, à travers les images, la capacité de transmettre l'essentiel de l'actualité. Certes, le

---

moment opportun dans l'œuvre de Cartier Bresson », dans *De qui s'agit-il ? Henri Cartier-Bresson : une rétrospective complète de l'œuvre de Henri Cartier-Bresson : photographies, films, dessins, films, publication 1908-2004*, Paris : Fondation Henri Cartier-Bresson : Gallimard/ Bibliothèque nationale de France, 2003, pp. 47-55.

<sup>45</sup> L'instant décisif : « C'est le moment où les doigts sont à une distance critique de la poignée de la porte, ou l'ombre sur le mur s'apprête à suggérer une possibilité que nous ne pouvons pas tout à fait définir, où le violoniste aveugle traverse la rue pour nous indiquer des possibilités qui vont au-delà de ce que nous pouvons voir. », in BAKI Péter, FORD Colin, SZIRTES George (dir.), *La photographie hongroise. Brassai, Capa, Kerstész, Moholy-Nagy, Munkácsi*, Milan : Éd. 5 continents, 2011, p. 36.

<sup>46</sup> DUBOIS Philippe, *L'acte photographique et d'autres essais*, Bruxelles : Labor, 1990, pp. 154-168.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>48</sup> LAVOIE Vincent, *L'Instant-monument*, *op. cit.*, pp. 59-92.

caractère d'instantanéité et de rapidité dont la photographie doit faire preuve est d'autant plus significatif qu'il ne s'agit pas simplement de représenter un lieu, un objet ou une personnalité, mais de saisir par le biais d'une image fixe une situation qui, au contraire, se définit par une évolution aussi bien temporelle que spatiale. En ce sens, la photographie se voit attribuée la capacité de résumer dans un extrait la courbe événementielle dans une seule et unique image. Car, comme l'explique Gervereau, la photographie « délivrant par un procédé mécanique un produit arrêté en deux dimensions d'un espace en trois dimensions potentiellement en mouvement, s'avère un choix dans un continuum. De ce fait, elle acquiert la valeur d'un résumé<sup>49</sup> ». Une synthèse visuelle, donc, à côté de laquelle le texte garde la prise en charge de la fonction narrative du récit des faits.

Par ailleurs, en regardant cette même question d'un autre point de vue, c'est-à-dire celui de l'événement, cette interprétation serait probablement renversée. En effet, si, d'une part, on peut attribuer à la photographie la capacité de synthétiser un événement par la saisie d'un moment significatif de son déroulement, de l'autre cela comporte le risque de réduire l'événement à l'instant représenté, contracté dans le seul instant choisi pour sa représentation. C'est dans cette opération de réduction temporelle, amplifiée en bonne partie par les exigences de la presse, que se trouve un des traits caractéristiques de l'événement considéré dans sa forme journalistique. Ce qui ne doit toutefois pas être lu dans le sens d'une perte de valeur, mais plutôt, suivant son acception littérale, comme une contraction conséquente de l'événement dans le temps du déclenchement du dispositif photographique.

Parmi les images événementielles les plus emblématiques, on trouve certainement celles qui témoignent de la saisie de l'instant décisif dans sa forme la plus dramatique : celui de la mort. La célèbre image de Robert Capa *Mort du soldat républicain*<sup>50</sup> en est certainement un clair exemple. D'après Lavoie, « c'est par cet instant que la photographie acquiert une légitimité historique si ce n'est un caractère monumental<sup>51</sup> », ce qui fait de ce cliché l'image-emblème d'un conflit lui permettant, encore aujourd'hui, d'occuper une place symbolique dans la mémoire collective<sup>52</sup>. Sur la même ligne, on trouve d'autres images de guerre ayant ces mêmes caractéristiques destinées à devenir l'emblème du photojournalisme comme *Omaha Beach 6 juin 1944*, ou encore, par Eddie Adams dans *Saigon, Vietnam*

---

<sup>49</sup> GERVEREAU Laurent, « Une image ne parle pas », dans DOCQUIERT Françoise, PIRON François (dir.), *Image et politique*, Arles : Actes du Sud, AFAA, 1998, p.48.

<sup>50</sup> LAVOIE Vincent, *Instant-monument*, op. cit., p. 81-83.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 86.

*sud*, 1<sup>er</sup> février 1968. À ce propos, Lavoie souligne aussi comment les théâtres des conflits offrent un cadre particulièrement significatif pour la production d'images événementielles :

La représentation de l'événement sous ses attributs les plus spectaculaires est impérative. Les photographes sont massivement dépêchés sur les différents théâtres d'opérations militaires parce que la guerre offre d'emblée la possibilité de réaliser des photographies exemplaires susceptibles de mousser la carrière du photographe, de lui apporter une notoriété, de lui faire mériter un prix, un Pulitzer par exemple. La guerre est source d'événements exceptionnels. Il appartient aux photographes de les enregistrer<sup>53</sup>.

La référence est pour nous significative, car elle nous permet d'anticiper un élément important concernant les images de notre corpus, à savoir le lien qu'elles entretiennent avec une situation de conflit et précisément avec la guerre du Liban. Très médiatisé, tout comme la ville de Beyrouth qui en était le théâtre, ce conflit a fait aussi l'objet d'écritures visuelles visant, au contraire, à se soustraire de la tyrannie de « l'enregistrement ». Il s'agira alors de voir comment cet écart se met en place, comment elles parviennent à se détacher de ces représentations afin de construire autour de l'événement un réseau de significations ; d'où l'association que l'on propose de développer entre ces images et l'écriture de l'histoire. Ceci nous amènera, entre autres, à voir la photographie explorer des configurations temporelles diverses de celle inhérente à l'instant de l'enregistrement.

Dans le cas du daguerréotype des Langenheims, en revanche, la dimension de l'immédiateté, bien qu'encore très relative sur le plan technique, était la seule dimension temporelle considérée. Logique conséquence de l'urgence dans laquelle il a été produit, elle déterminait également l'imprécision des lignes et le flou de la vision. C'est ainsi que le vrai photographique vient assumer une autre nuance : non plus relié seulement à la reproduction fidèle du référent, il découle du caractère visuellement précaire de l'image, « signe » de la présence authentique du photographe sur les lieux. L'imprécision et le flou, mais aussi d'autres effets visuels comme l'« éclairage précaire, les cadrages hasardeux, factures grossières, mises au point approximatives<sup>54</sup> », deviennent alors synonymes d'une action saisie sur le vif attestant la véridicité de la représentation. En d'autres termes, explique Lavoie, « ce n'est plus la qualité descriptive des images qui prévaut, mais la célérité performative de ses réseaux de communication<sup>55</sup> ». Il va sans dire que cette nouvelle forme d'authenticité élaborée par l'image événementielle finit inévitablement par déteindre sur le support

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>55</sup> *Ibid.*

qui l'accueille, la page du journal, qui tire partie de ces nouveaux codes visuels pour la transmission du vrai :

À partir de 1904, *L'Illustration* franchit le pas et adopte parmi ses critères de sélection une esthétique de la vérité véhiculée par les formes de la photographie. Des images instantanées arrêtant le mouvement ou des flous engendrés par l'éloignement ou la précipitation sont désormais autant de garanties pour le journal sur l'authenticité de l'image publiée. [...] La publication de ces photographies dans la presse se légitime non plus par les vertus pédagogiques de l'image, mais par la valeur d'authenticité de la photographie. [...] L'esthétique de l'instantané propre à la photographie devient un critère essentiel à la sélection des images publiées dans la presse<sup>56</sup>.

En somme, en vertu de ses caractéristiques et de sa capacité expressive, la photographie instantanée constitue une forme de représentation de l'événement particulièrement exploitée par le contexte journalistique. Cela s'explique par une convergence de facteurs qui permettent à l'une de bénéficier de l'apport de l'autre si bien d'un point de vue temporel que de celui de la transmission de l'information. En fait, si la page du journal bénéficie de l'accélération temporelle véhiculée par la photographie, ainsi que du témoignage visuel qu'elle apporte, par son inscription dans la presse, l'instantané voit davantage souligné son statut de vision porteuse d'information. C'est par cette circulation de savoir et de vision que la représentation de l'événement trouve une diffusion toute particulière. Aussi, le temps de sa manifestation et le savoir qu'il est possible de produire autour de lui confluent vers une seule dimension : celle du présent, la photographie étant le principal levier de cette contraction. Cependant, telle association ne vient pas seule à décrire la relation photographique à l'événement. C'est d'ailleurs ce que notre parcours se propose aussi de déplier, à savoir, les différentes constellations temporelles que la photographie s'avère décrire dans la représentation de ce qui advient.

## 5. Architectures visuelles

Afin de profiter au mieux du capital esthétique et symbolique apporté par la photographie à la presse ainsi que de la signification temporelle qu'elle peut assumer, la page du journal voit sa propre

---

<sup>56</sup> GERVAIS Thierry, MORELLE Gaëlle, « Les formes de l'information. De la presse illustrée aux médias modernes », dans GUNTHER André, POIVERT Michel (dir.), *L'art de la photographie des origines à nos jours*, Paris : Citadelles & Mazenod, 2007, pp. 318-323.

architecture se réorganiser en fonction de nouveaux critères autant fonctionnels qu'esthétiques. À l'origine de la production de tout magazine illustré, on trouve le procédé de la photogravure (similigravure) qui, permettant l'inclusion directe de l'image au moment de l'impression, fait de la dimension visuelle de la page une composante irremplaçable. Il suffit de lire des articles de l'époque pour se rendre compte du rôle que l'image photographique revêtait déjà, ainsi que de l'ampleur de sa diffusion. Pour ne citer que deux témoignages parmi tant d'autres, d'après Felix Gaiffe, « la photographie forme la base de l'illustration, dans tous les périodiques, luxueux ou populaire<sup>57</sup> ». Pour Claude De Santeul, « l'image dessinée a cédé la place à l'image photographique imprimée elle-même par de procédés photographiques », « le document photographique est devenu roi dans la cité des livres, [...] dans le champ clos de l'illustration livresque, l'objectif a battu le crayon<sup>58</sup> ».

L'effet principal qui dérive de l'inscription des composantes visuelles dans un support conçu pour le texte écrit sera l'élaboration d'un art nouveau, celui de la mise en page. D'après Divoire, il s'agit de prendre en compte la nouvelle architecture<sup>59</sup> que la juxtaposition de l'image au texte exige, ce qui signifie développer de nouvelles stratégies axées à la fois sur le potentiel de l'image, sur sa capacité expressive et sur sa force rhétorique, renforçant l'immédiateté dont elle est porteuse. La conséquence de ce changement touche directement le rôle de l'image qui abandonne progressivement celui d'illustration. Au contraire, notamment dans le cadre d'un magazine illustré, c'est elle qui « organise la composition, le récit, et modifie l'identité du journal illustré. Plus qu'un illustré, le journal devient un magazine où la page imprimée s'associe aux audaces formelles des photographes pour séduire les lecteurs spectateurs<sup>60</sup> ».

Si les modifications relatives au rapport texte-image représentent la trace la plus évidente de l'inscription de la photographie dans la presse, on ne peut pas dire qu'elle soit la seule. Soumises à l'économie du système de l'information et donc liées a fortiori aux attentes des lecteurs, les photographies présentées dans la page d'un journal ou d'un magazine illustré répondent à des critères bien précis qui visent à créer un impact sur le lectorat. En plus d'informer, il s'agit également de

---

<sup>57</sup> GAIFFE Felix, "La photographie dans la presse", *La photo pour tous*, n° 15 mars 1925, dans BAQUÉ Dominique, *Documents de la modernité, op. cit.*, p. 271.

<sup>58</sup> DE SANTEUL Claude, "L'image imprimée depuis un siècle", *Bulletin de la Société française de photographie*, n° 1, janvier 1928, in BAQUÉ Dominique, *Documents de la modernité, op. cit.*, p. 273.

<sup>59</sup> DIVOIRE Fernand, "La mise en page des quotidiens", *Art et métiers graphiques*, n° 2, dans BAQUÉ Dominique, *Documents de la modernité, op. cit.*, pp. 278-279 : « La mise en page est avant tout un art d'architecture. Une première page de journal, c'est une belle façade d'immeuble ou de château. Cela se compose comme un palais (...) ».

<sup>60</sup> GUNTHER André, POIVERT Michel (dir.), *L'art de la photographie des origines à nos jours, op. cit.*, p. 316.

solliciter la curiosité des lecteurs par l’affichage d’images-choc<sup>61</sup> illustrant l’actualité. Ce qui, en réalité, relève d’une tradition ancienne pratiquée déjà dès le XIXe siècle. La référence va à la création du « canard », feuilles volantes où l’association entre texte et image permettait d’illustrer l’actualité, les événements inouïs, ou les faits les plus extraordinaires<sup>62</sup>, une rubrique qui, avec l’émergence de la presse, sera intégrée par la rubrique des « faits divers ».

Cependant, la grande nouveauté que la photographie apporte par son inscription dans la presse est représentée par le passage de l’image du rôle d’illustration à celui de source d’information ; une fonction d’autant plus significative qu’elle assume, de ce fait, une fonction de premier ordre, car « c’est elle qui permet au lecteur de se former une opinion personnelle sur la véritable physionomie de l’événement<sup>63</sup> ». La photographie devient ainsi un outil indispensable pour attirer un nombre grandissant de lecteurs d’où l’attention croissante accordée au volet formel de l’image, mais aussi à la structure de la mise en page qui est censée exercer un rôle de plus en plus important aux yeux du lectorat.

En réalité, les implications reliées à cette composante esthétique et à sa déclinaison dans le milieu journalistique sont nombreuses et méritent d’être dépliées, car elles témoignent d’une interaction significative entre le milieu artistique et celui de la presse, les deux s’influençant réciproquement. D’une part, les mouvements artistiques et les avant-gardes des années 20 et 30 trouvent dans la photographie et dans la presse la matière première pour de nouvelles expérimentations visuelles qui marquent un tournant dans la production visuelle du XXe siècle. Une démarche artistique qui s’accompagne également d’une réflexion théorique à travers laquelle les mouvements avant-gardistes proposent une lecture critique de la société et des changements politiques et culturels en cours à cette époque. En ce sens, le lien concret et symbolique que ces nouvelles productions artistiques entretiennent avec la presse est évidemment significatif, car ce qu’il offre est un appui dans l’actualité qui devient matière visuelle à réflexion. La presse, d’autre part, n’hésite pas à tirer profit de ces expérimentations en intégrant certains de ces nouveaux usages des images à l’intérieur de la page imprimée ; une contamination rendue possible aussi par la collaboration de nombreux photographes qui, bien souvent, ont assumé le rôle de passeurs entre les deux domaines.

---

<sup>61</sup> À ce propos on renvoi au texte de BARTHES Roland, « Photos-choc », dans *Mythologies*, Paris : Seuil, 1957, pp. 105-107.

<sup>62</sup> PERROT Michelle, « Fait divers et histoire au XIXème siècle », *Annales, Histoire et Sciences Sociales*, n° 4, 1983, pp. 911-919.

<sup>63</sup> DIVOIRE Fernand, « La mise en page des quotidiens », dans BAQUÉ Dominique, *op. cit.*, p. 281.

Dans son essai introductif au catalogue dédié au magazine photographique *Vu*, inauguré en France en 1928, Michel Frizot n'hésite pas à mettre en parallèle la fabrication du magazine et le métier de la photo avec le contexte artistique de l'époque duquel il reconnaît l'influence sur les pratiques photographiques appliquées à la presse. Passant en revue la technique du montage, mais aussi du graphisme et de la mise en page, il associe des photographes tels que Liberman, Marche Ichac, Marc Réal, Maximilien Vox et François Kollar à un esprit qui « se rattache plus à une filiation artistique que technique de la photographie, plus intuitive et novatrice qu'une tradition du "travail bien fait", mais standardisé<sup>64</sup> ». D'où l'importance des grands laboratoires artistiques de l'époque en tant que source de nombreuses pratiques et de toute autre forme d'expérimentations devenues précieuses dans le cadre de la fabrication du journal en tant qu'objet visuel. Voici alors que pour une meilleure efficacité du message, les techniques visuelles mises en place par les magazines illustrés ne manquent pas de s'inspirer, par exemple, de la technique du photomontage selon sa double dérivation du dadaïsme et du constructivisme russe. C'est aussi de par ces contaminations artistiques que la presse et les magazines illustrés élaborent de nouvelles techniques par lesquelles la représentation journalistique de l'événement sera tout aussi concernée. À côté de *l'image-événement*, d'autres constructions visuelles viennent alors proposer une lecture de l'événement s'appuyant sur la relation entre images, anticipation de la formule du photoreportage. Le temps est venu de prendre en considération la notion centrale du montage.

## 6. Montages

Notion transversale à plusieurs domaines, le montage considéré comme pratique et comme concept recoupe plusieurs domaines, culturels et techniques, de la modernité. Sur le plan artistique, introduit par les mouvements avant-gardistes des années 20 et 30, le terme de montage représente une des nouveautés visuelles les plus intéressantes de cette phase particulièrement effervescente du XXe siècle. D'après Franz Roh, de cette modernité qui le caractérise il parviendrait en effet à jumeler deux des ses traits essentiels : l'objectivité et la fragmentation<sup>65</sup>. Organisées à partir d'extraits directement tirés ou extraits de la réalité, ces nouvelles productions artistiques gardent dans leur composition ce trait fragmentaire que l'unité de l'œuvre ne parvient pas à annuler. Plus précisément,

<sup>64</sup> FRIZOT Michel, *Vu. Magazine photographique 1928-1940*. Paris : Éditions de la Martinière, 2009, p. 19.

<sup>65</sup> ROH Franz, « L'expression propre de la nature (Art et photographie) », dans Olivier LUGON, *La photographie en Allemagne, op. cit.*, pp. 220-223.



Roh fait référence à « l'esthétique de l'effet objectal absolu face à l'effet purement formel<sup>66</sup> » et à « l'esthétique des assemblages face à la composition organique<sup>67</sup> » ; deux traits formels qui attribuent à ces œuvres les mêmes caractéristiques de l'art de l'époque : « une imagination extrême associée à une extrême sobriété<sup>68</sup> » illustrée, par exemple, par les collages dédiés à la ville de Paul Citroën.

De ces analyses introductives, on comprendra que la notion de montage se définit par un double volet, car la technique inaugurée par les avant-gardes, dont Dada et les constructivistes russes, s'accompagne d'une réflexion théorique tout aussi significative. D'ailleurs, plus encore qu'une lecture ponctuelle des réalisations des avant-gardes, comme on verra, ce sont les considérations théoriques reliées au concept de montage qui s'avèrent particulièrement significatives dans le cadre de notre parcours. C'est pourquoi nous allons orienter davantage notre lecture vers cette direction ; c'est-à-dire moins en formulant une interprétation formelle de ces pratiques qu'en essayant de dégager les implications épistémologiques inhérentes à ces démarches esthétiques.

Du point de vue de son origine et de son développement artistique, deux mouvements ont situé la technique du montage et ses variations au centre de leurs expérimentations visuelles, les deux selon des formes et interprétations différentes. Une première forme se trouve chez les constructivistes russes qui, encore avant les années 20, exploraient les pratiques relatives à la technique du collage, du découpage et de l'assemblage. Parmi les représentants de ce courant artistique, Rodtchenko est sans doute l'une des figures les plus emblématiques. Se reconnaissant comme artiste révolutionnaire attentif à la culture des travailleurs, le collage représente, d'après lui, la passerelle nécessaire pour aller de la peinture à la construction ; plus, une véritable « stratégie d'opposition à la peinture "bourgeoise", reposant sur la création de contrastes violents à partir des matériaux réels<sup>69</sup> ». Quant aux thèmes traités, en plus des références à la réalité des ouvriers exploités, nombreuses sont les citations sur l'actualité, la guerre et la propagande, ce qui d'après Frizot fait de l'emploi du « photomontage en URSS l'un des chevaux de bataille de l'art révolutionnaire au service de l'idéologie de la propagande par l'image<sup>70</sup> ».

Toutes les sources de ces constructions, qui avant tout se veulent « concrètes », correspondent à des matériaux « réels » comme des cartes postales, des étiquettes publicitaires, des billets d'entrée aux expositions, assemblés de façon à créer des mises en scène, un « monde

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>67</sup> *Ibid.*

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> TAYLOR Brandon, *Collage. The Making of Modern Art*, London : Thames&Hudson, 2004, tr. fr. L. Echasseriaux, *Collage. L'invention des avant-gardes*, Paris : Hazan, 2005, p. 34.

<sup>70</sup> FRIZOT Michel, *Photomontages. Photographie expérimentale de l'entre-deux-guerres*, Tours : Nathan/VUEF, 2011, p. 6.

nouveau » composé de matières, de cultures et d'espaces différents mobilisés par l'artiste afin de créer des relations nouvelles et surprenantes. À ce premier type de collages, Rodtchenko en fait suivre d'autres pour lesquels il choisit d'utiliser plutôt des fragments photographiques, d'où l'introduction de la distinction entre le « photocollage (la maquette) et le photomontage (la reproduction imprimée)<sup>71</sup> ». Outre Rodchenko, Klutis a également été l'un des promoteurs du photomontage qui toutefois, ne relève pas de la seule composition de photos, mais s'accompagne aussi d'insertions de « texte » comme des slogans politiques, ou des éléments graphiques. Suite à l'intégration de fragments photographiques dans son œuvre, Klutis parvient à donner sa propre définition du photomontage en tant « qu'utilisation d'un tirage photographique comme moyen *figuratif*<sup>72</sup> ». La pratique du photomontage est désormais ouverte et les implications fort significatives concernant la possibilité « d'associer un *contenu* à une composition abstraite<sup>73</sup> », ce qui, pour l'avant-garde, revient à reconnaître « l'existence d'un lien direct entre la réalité visuelle et le nouveau médium qu'est la photographie<sup>74</sup> ».

Outre les constructivistes, Dada représente le deuxième courant avant-gardiste se caractérisant par ce genre de pratiques. Marqué par la protestation contre l'autodestruction de l'humanisme européen, dans sa double déclinaison suisse et allemande, Dada fait de la contestation de toute structure son cheval de bataille. Le double ancrage du mouvement, dans la réalité et dans l'actualité de l'époque, les collages dadaïstes en témoignent par une interaction constante avec la presse. À ce propos, souligne Taylor, « le collage et le montage Dada supposent une extraordinaire réceptivité aux nouveaux médias et aux nouvelles combinaisons éventuellement possibles entre eux<sup>75</sup> », ce que l'on peut d'ailleurs constater aussi d'après les matériaux utilisés : photographies de magazines et de journaux, images publicitaires, slogans pour la plupart découpés et déviés de leurs significations originaires. Aussi dans ce cas, l'emploi de fragments photographiques comporte un changement qui touche plusieurs niveaux, à savoir esthétique, politique et sémantique. Né de la culture industrielle, le photomontage traduit la volonté de l'artiste de se faire à son tour mécanicien des images<sup>76</sup> qu'il agence, comme autant de pièces détachées, afin de produire et diffuser un message.

Avec Hannah Höch, Raoul Hausmann est sans doute une figure déterminante du Club Dada, notamment dans sa ramification berlinoise. Actif aussi bien sur le plan de la pratique que du travail

---

<sup>71</sup> TAYLOR Brandon, *Collage. L'invention des avant-gardes*, op. cit., p. 35.

<sup>72</sup> *Ibid.*

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> *Ibid.*

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>76</sup> FRIZOT Michel, *Photomontages. Photographie expérimentale de l'entre-deux-guerres* op. cit., p. 3.

théorique, par son œuvre et ses prises de position Hausmann a contribué à définir l'esprit de l'avant-garde et, ce faisant, à ancrer la pratique du montage dans une réflexion permettant d'en saisir les lignes directrices. Dans un article dédié au photomontage, il décrit comment la critique de la culture qui animait Dada a trouvé « dans la recherche des nouveaux contenus exprimés par de nouveaux matériaux<sup>77</sup> » le pilier de sa philosophie. Un choix révolutionnaire renforcé par la forme tout aussi contestataire. Concrètement, les dadaïstes :

Ils étaient les premiers à utiliser du matériau photographique pour créer, à partir de structures souvent hétéroclites et opposées à cause de leurs propriétés d'objets et de leurs positions spatiales différentes, une nouvelle unité qui arrachait du chaos de cette époque de guerre et de révolution une vision-effet optiquement et conceptuellement nouvelle<sup>78</sup>.

Cependant, à l'intérieur de ce cadre originaire, la pratique du photomontage connaîtra des évolutions. D'après Hausmann, elle passe d'une première phase éclatée recherchant « la multiplication de points de vue par l'interpénétration tourbillonnante de plusieurs surfaces de l'image<sup>79</sup> » à une deuxième qu'il qualifie de « constructive<sup>80</sup> », car soumise à un mouvement de simplification. Organisée en fragments visuels selon un jeu de contraires, outre sa capacité documentaire, la photographie se révèle comme un moyen d'expression créatif à part entière<sup>81</sup>.

À côté de cette toile de fond concernant les principaux courants artistiques dédiés à la pratique du montage, d'autres contributions pourraient être signalées. Parmi elles, on se limitera à celle apportée par la figure de Moholy Nagy, membre actif et professeur au Bauhaus, également attentif aux techniques dadaïstes desquelles il vise toutefois à se différencier. Dans ses nombreux écrits dédiés à la photographie, il se penchera sur la question du photomontage pour lequel il choisit un terme nouveau : « *photoplastique*<sup>82</sup> ». À l'encontre des montages Dada dont il critique le caractère subversif clairement animé par un esprit de protestation, et la technique intentionnellement approximative, « les coups de ciseaux grossiers clairement mis en évidence<sup>83</sup> », par la photoplastique Moholy Nagy propose une nouvelle formule qu'il synthétise par l'expression du « désordre

<sup>77</sup> HAUSMANN Raoul, « Photomontage », dans *Je ne suis pas un photographe*, textes réunis par Michel Giroud, Paris : Chêne, 1975, p. 59.

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> *Ibid.*

<sup>80</sup> *Ibid.*

<sup>81</sup> HAUSMANN Raoul, « La dialectique de la forme dans la photographie », dans *Je ne suis pas un photographe*, *op. cit.*, pp. 61-62.

<sup>82</sup> MOHOLY NAGY László, « Photographie, mise en forme de la lumière », *Malerei, fotografie, film*, tr. fr. C. Wermester, J. Kempf, G. Dallez, *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie*, Paris : Gallimard, 2007, pp. 167-173.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 168.

organisé <sup>84</sup>». Le noyau étant la présence d'« un sens et un centre clair qui permettent, malgré la fréquente superposition et l'entrelacement d'éléments optiques et mentaux d'embrasser sans difficulté la situation générale<sup>85</sup> », d'où la comparaison qu'il instaure avec la structure d'un orchestre. La particularité de ces montages serait donc de faire en sorte que la fragmentation qui les compose ne vienne pas effacer l'idée centrale qui les organise : la photoplastique doit être *claire* et permettre au spectateur de saisir par son regard l'ensemble de la composition sans qu'il soit porté à s'éparpiller dans les détails. L'enjeu de ces compositions est donc clairement orienté vers la production d'une forme de connaissance en ce qu'elles visent à « déclencher des associations d'idées », mais aussi faciliter « la compréhension », consentir « au sens latent de jaillir, exprimer « un faisceau complexe de relations, difficiles à saisir par la pensée<sup>86</sup> ». En somme, conclut Moholy Nagy, il s'agit d'une véritable « gymnastique optique et intellectuelle » qui par le frottement des images sollicite l'articulation de la pensée.

Dans ce contexte, la photographie émerge clairement comme un matériau privilégié pour ce genre de constructions. Découverte dans son potentiel artistique, elle fait du photomontage l'art de communiquer, de raconter au moyen des images, d'où l'influence significative de cette technique dans la mise en page des magazines où elle pose aussi la question de la frontière entre la véridicité et la construction de l'information. Car, souligne Frizot, elle « réarrange l'ordinaire visuel de l'optique et fait trébucher la confiance acquise par une vision presque centenaire de la photographie nette, propre, sûre et vraie<sup>87</sup> ». Finalement, il reste que par l'ensemble de ces pratiques une nouvelle langue visuelle, commune et à la portée de tous est en train de se constituer et que la photographie en représente le médium privilégié.

En conclusion, et pour opérer une synthèse sur le plan théorique, quelles sont les lignes principales que l'on peut retenir de ce parcours autour de la notion du montage ? Au-delà de considérations proprement liées à la valeur subversive attribuée à ces pratiques, la catégorie du montage reste indéniablement liée à un volet pratique, et elle est donc l'expression directe d'un *faire*. Les compositions visuelles qui en dérivent sont la résultante d'un geste de construction ou, pour rester dans la référence industrielle de l'époque, de *fabrication* d'images et de formes organisées selon un processus de structuration. Car il ne s'agit pas seulement de construire, mais d'organiser les sources de façon à répondre à un projet originaire et à donner lieu à l'effet visé par l'artiste. Ce qui

---

<sup>84</sup> *Ibid.*

<sup>85</sup> *Ibid.*

<sup>86</sup> *Ibid.*, pp. 169-170.

<sup>87</sup> FRIZOT Michel, *Photomontages. Photographie expérimentale de l'entre-deux-guerres*, op. cit., p. 8.

implique, par conséquent, que le montage soit basé sur un travail de lecture et d'*interprétation* de la matière visuelle à disposition et ensuite agencé de manière à créer une forme de représentation. L'artiste photomonteur est donc un « producteur » dont la procédure trouve sa source dans la collecte d'éléments ou de matériaux nécessaires à la composition, et ce non sans un travail d'interprétation adressé aux fragments visuels, mais aussi au réel, à partir duquel il opère des choix. Il va sans dire que c'est précisément par ce geste de sélection que se dégage la charge esthétique, mais aussi politique la plus significative inhérente à cette démarche. La représentation qui en dérive est donc l'aboutissement d'un processus de construction, dont la genèse se situe en amont. Finalement, d'après Pastorello, il est donc possible d'affirmer que :

Comme le technicien, le savant, l'artiste *construit son objet*, il ne reproduit pas la réalité. La pratique du montage désigne cette *distance critique* de l'artiste par rapport à la réalité dans laquelle il puise les éléments matériels de son montage (éléments qui constituent des résidus, des lambeaux de réalité). L'artiste opère donc une déconstruction de la réalité. Dans ce travail de démontage/montage, la réalité n'est plus « totalité », mais en éclats. Le miroir se brise et le reflet spéculaire devient impossible<sup>88</sup>.

Voici, donc, ce que l'on retiendra de la procédure du montage : un processus complexe qui en partant de traces du réel, vise à produire une forme de représentation qui n'est pas une copie de son référent, mais une interprétation, une construction. Un geste non seulement artistique, mais *savant* en ce qu'il permet de construire. D'ailleurs, et on anticipe ici une question qu'on aura l'occasion de déplier plus loin dans notre analyse, le travail du montage ne serait-il précisément le raccord épistémologique qui permet le déplacement entre une lecture journalistique de l'événement et une démarche « savante » d'ordre historique ? On y reviendra. Pour le moment, nous poursuivons notre analyse en prenant en considération quelques-unes parmi les possibles déclinaisons du montage, dont, par exemple, la série.

---

<sup>88</sup> PASTORELLO Félicie, « La catégorie du montage chez Tretjakov, Arvatov Brecht », dans *Collage et Montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt* (Table ronde International du Centre national de la Recherche Scientifique), Losanne : la Cité - L'âge d'Homme, 1978, p. 125.

## 7. Images sérielles, images « lisibles »

Comme le souligne Frizot au sujet du magazine *Vu*, c'est notamment au niveau de la mise en page du journal que les influences artistiques concernant les techniques d'assemblage des images se révèlent. À ce sujet, la photographie sera fortement concernée dans la mesure où les nouvelles expérimentations visuelles permettent de déplacer la représentation de l'événement du périmètre de la seule image à la relation signifiante que la juxtaposition de plusieurs images provoque. Les pratiques du photojournalisme et du photoreportage constituent à cet égard l'exemple certainement le plus éclairant ; cependant, il est opportun de préciser qu'elles ont été anticipées par bien d'autres techniques et formes ayant chacune une différente valeur d'usage. Qu'il s'agisse de l'essai ou du récit photographique, ou encore de la photo-communication, le dénominateur commun reste celui de l'émancipation de la photographie du rôle d'illustration, pour assumer l'essentiel du récit historique. D'un point de vue chronologique, c'est dans les années 40 que cette évolution devient plus évidente, lorsque « le photojournalisme, indissociable de la montée en puissance du paradigme de la communication, reconfigure les rapports d'autorité que le texte entretient avec l'image<sup>89</sup> ».

On peut identifier au nombre de deux les éléments qui décrivent l'association entre images développée au moyen de la photographie : tout d'abord, les premières formes d'associations entre images telles que la série, et ensuite le basculement du rapport entre l'image et le texte que ces mêmes procédures entraînent. C'est donc ces deux éléments qu'on prendra en compte afin de voir d'abord quelle évolution se produit au niveau des représentations événementielles, et ensuite quel genre de connotation temporelle ces mêmes formes de narrativité parviennent à décrire.

S'il est difficile d'établir des rapports de succession entre les multiples structures narratives expérimentées par la photographie, il reste que le noyau à partir duquel toute alliance entre images se développe est représenté par une forme archétypale : la série. Qu'on la considère du point de vue des recherches artistiques ou selon sa déclinaison journalistique, elle incarne le principe de base sur lequel se fonde toute approche narrative. Expression claire de la recherche d'une construction signifiante à partir d'un travail formel, elle trouve sa quintessence dans la « théorie du *troisième effet* » formulée par Hicks au sujet des travaux de Flechtheim, et illustrée par Lavoie dans les termes suivants :

[...] la juxtaposition de deux photographies génère des significations plus complexes que celles qui sont produites respectivement par ces deux images observées isolément. Cette idée est à la base du principe voulant

---

<sup>89</sup> LAVOIE Vincent, « Le fardeau des mots, le choc des photos. L'écriture photojournalistique ou la préséance de l'image sur le texte », *Protée*, vol. 36, n° 3, 2008, pp. 89-97, cit., p. 89.

que les regroupements, les séries et les séquences photographiques maximisent la valeur informative des images de presse. Elle est également au fondement de la conception selon laquelle les concaténations d'images produisent du sens indépendamment des textes qui leur sont associés<sup>90</sup>.

Si un tel propos apparaît fort significatif du point de vue de la mission informative propre à la presse, il ne se limite pas pour autant à cette même dimension. Les analyses de Lugon au sujet de la *Nouvelle Objectivité*, mouvement artistique qui bat son plein en Allemagne dans la période de l'entre-deux-guerres, attirent en effet notre attention sur le fait que la série, même « comme pur principe artistique (et on pourrait rajouter aussi heuristique) est plus que l'addition de l'unique<sup>91</sup> ».

Certes, la réflexion théorique qui accompagne les expérimentations visuelles des avant-gardes dépasse la question strictement formelle ouverte par l'emploi de la série pour la rattacher aux évolutions techniques et sociales de l'époque. Si Moholy-Nagy voit dans le phénomène de répétition « un mode d'organisation propre à l'industrie » ainsi que « la construction d'un ordre, ou d'une harmonie formelle<sup>92</sup> », les avant-gardes européennes, allemandes et soviétiques trouvent en elle « l'idée d'un dépassement de l'œuvre d'art individuelle et sa dissolution dans le collectif<sup>93</sup> ».

À côté de ces considérations liées aux bouleversements sociaux et politiques de l'époque, dont les pratiques artistiques fournissent une interprétation perspicace, il existe aussi un autre ordre de considérations à partir desquelles la série doit être considérée. On se réfère notamment à la spécificité de l'image photographique, si bien du point de vue de son rapport au réel que de la temporalité qu'elle décrit. En d'autres termes, qu'est ce que la série fait à l'image photographique ? Comment s'appuie-t-elle sur les potentialités déjà inscrites dans l'image individuelle et de quelle manière modifie-t-elle la perception du médium ? Mais aussi, comment la série intervient-elle sur la représentation événementielle ? Il s'agit certainement de questions essentielles, qui malgré les nombreuses physionomies assumées successivement par la notion de série, animent tout débat inhérent à la question du rapport entre narrativité et image, et donc aussi à la mise en scène de l'événement. Finalement, si la relation qui se déploie entre deux images n'est pas une simple question d'addition, mais plutôt un lien signifiant qui s'instaure entre elles, un *effet tiers* qu'elles permettent de secréter, comment ce même lien changera-t-il notre regard adressé à l'image individuelle ?

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>91</sup> LUGON Olivier, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans 1920 – 1945*, Paris : Macula, 2001, p. 242.

<sup>92</sup> *Ibid.*

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 245.

Bien que légitime, la question se révèle probablement trop large, et elle nous demande de préciser davantage le point de vue à partir duquel on souhaite l'aborder. Tout d'abord, pour ce qui est du rapport entre la photographie et le réel, le fait d'identifier dans la série « le seul moyen d'atteindre une reconstruction photographique efficace de la réalité <sup>94</sup> », tel que proposé par Rodtchenko et Tretiakov, équivaut à mettre en relief certaines limites intrinsèques à la photographie elle-même. Celle-ci, une fois mise en relation avec d'autres images, laisserait transparaître sa nature fragmentaire si bien sur le plan spatial que temporel. Aussi, selon Newhall, la photographie :

[...] art du contingent, serait impropre à présenter un événement, décrire un lieu ou appréhender un individu en une vue synthétique. Ses découpes, temporelles et spatiales, sont si réduites et fragmentaires que seule leur addition peut donner une idée significative du sujet ou de l'action<sup>95</sup>.

Cet emploi de la série, qui trouve son levier dans la supposée pauvreté visuelle d'une seule et unique image, vise précisément à dépasser cette limite et à atteindre par la série « une reconstitution efficace de la réalité<sup>96</sup> ». De plus, Lugon nous fait remarquer à ce propos que « de nombreux photographes et commentateurs iront jusqu'à assimiler documentation et série<sup>97</sup> », ce qui sera d'autant plus significatif dans le cadre du contexte journalistique où le processus d'information fait largement appel à la portée documentaire que la photographie dégage. Finalement, on peut bien affirmer qu'une première tendance d'usage de la série vise à augmenter le potentiel informatif dont la photographie dispose, et ce en franchissant les limites de l'image individuelle qu'elle dépasse par sa force de composition. Tel que souligné par le propos de Newhall, l'usage de la série ne produit pas seulement l'éclatement des frontières spatiales qui circonscrivent l'image, mais il permet aussi de dilater le fragment temporel dans lequel elle est normalement confinée. À ce propos, Lugon observe que :

[...] la notion de série est assimilée à une somme d'instantanés, à une multiplicité de points de vue et d'instantanés chargés de reconstituer un contexte et une durée – bref, à une forme de séquence temporelle [...]. C'est cette définition essentiellement narrative de la série qui s'imposera au moment où le courant documentaire s'institutionnalise aux États-Unis à la fin des années trente, le rapprochant du reportage et du photojournalisme<sup>98</sup>.

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, pp. 248-249.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>97</sup> *Ibid.*

<sup>98</sup> *Ibid.*, pp. 248-249.



Toutefois, il est opportun de préciser que la nouvelle relation qui se dégage de ce phénomène de combinaison n'est pas la résultante d'une accumulation visuelle, tout comme la durée n'est pas la succession de plusieurs instants, mais la perception d'un *continuum* qui traverse les différents instants les reliant l'un à l'autre sans solution de continuité. C'est donc dans les interstices, entre une image et l'autre, que se déploie ce *troisième effet* élaboré par le regard du spectateur à partir des associations que les images suggèrent. Certes, les retombées seront très différentes selon que le contexte d'usage soit artistique ou bien journalistique, mais dans tous les cas, il reste que l'essentiel de ces procédures se trouve dans la dimension interstitielle et signifiante que la combinaison entre images cherche à mettre de l'avant aux yeux du spectateur. Face à l'usage de la série pratiqué chez Rodtchenko, et lié notamment au constat de l'incapacité de la photographie « à saisir de façon synthétique l'essentiel d'un sujet<sup>99</sup> », on trouve, d'autre part, la pratique adoptée, par exemple, par Sander et Evans pour lesquels :

[...] ce n'est pas la réalité qu'elle cherche à reconstruire, à partir de la somme de ses fragments, mais, à partir des éléments spécifiques que sont les images, des édifices esthétiques et conceptuels inédits, des ensembles artificiels autonomes<sup>100</sup>.

D'après les observations de Lugon, ce qu'il faut retenir de cette démarche, et qu'il vaut la peine de signaler, c'est que le travail de Sander et Evans se démarque par l'impact qu'il provoque sur l'ensemble du travail photographique. Plus précisément :

Le travail de Sander ou d'Evans déplace doublement la définition traditionnelle de la composition photographique, dilate pour ainsi dire en amont et en aval un acte créatif généralement associé à la prise de vue. En amont, on l'a vu, dans la mesure où, déléguant au motif une grande part de responsabilité le l'image, le photographe accepte que l'ordre formel et la signification de celle-ci préexistent à son intervention. Mais en aval également, dans la mesure où, grâce à la série la maîtrise formelle partiellement abandonnée pendant la prise de vue resurgit, infiniment supérieure, dans la gestion et l'organisation des images obtenues<sup>101</sup>.

Or, si la dimension que Lugon signale être en amont du travail de Evans et Sander demeure spécifique à leur entreprise à la fois documentaire et artistique (dans l'art de Sander elle concerne par exemple le choix des modèles pour les portraits, modèles qui concrètement et délibérément *font*

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 250

<sup>100</sup> *Ibid.*

<sup>101</sup> *Ibid.*

l'image), c'est le deuxième aspect, en aval de ces compositions, qui est plus riche en implications. Il permet, en effet, de dépasser le travail spécifique de deux photographes pour affirmer un processus valable sur un plan beaucoup plus général. Face aux nombreux débats autour de la stature artistique de l'image photographique, ce que la série permet de reconsidérer c'est justement cette dimension formelle qui est tout d'abord exclue de l'acte de la prise de vue, mais que le travail du photographe sur la *gestion et l'organisation des images obtenues* permet de réintégrer.

Cependant, il ne faut pas penser pour cela que la portée documentaire dont la photographie est porteuse en soit limitée ; bien au contraire, c'est bien cette charge documentaire que l'emploi de la série accentue, intervenant là où les limites de la seule image se manifestent. Le propos de Otto Croy, également membre de la Nouvelle Objectivité, est significatif à cet égard en ce qu'il « fonde la nécessité de la série sur l'exigence d'objectivité des images individuelles<sup>102</sup> ». Ce qu'il thématise, c'est une lecture de la photographie qui prenne en compte aussi le contexte de son inscription et les relations avec les autres images, car « il appartient à la photographie qu'un jugement de valeur ne puisse jamais porter sur une image isolée, *mais toujours sur l'ensemble*<sup>103</sup> ». Au-delà de l'importance que ces considérations revêtent en relation à la portée à la fois épistémologique et esthétique propre à l'opération du montage, il est important de signaler avec Lugon l'importance que le passage à la série représente pour la photographie moderne. Si dans les années 20 le travail formel lié à la photographie se basait essentiellement sur la maîtrise du dispositif et des codes nécessaires pour la saisie mécanique, avec l'introduction de la série c'est plutôt :

[...] la qualité de l'ensemble – sa cohérence thématique, l'ambition de son organisation, la force de ses mises en rapport – qui doit rejaillir sur ses constituants pour leur donner le poids et la signification artistique dont il manqueraient sans lui<sup>104</sup>.

On comprend alors dans quelle mesure le rôle du photographe devient essentiel. Bien loin d'être un simple exécutant, l'opérateur constitue la source même du projet artistique en vue duquel la production d'images d'abord, et leur organisation ensuite, en est à la fois la résultante et la trace. Il existe donc un lien très significatif à signaler : celui que la dimension sérielle de la photographie entretient avec le projet photographique qui en est à l'origine, et dont chaque image, dans son unité signifiante, forme un fragment. On parlera alors de la « vision globale » du photographe qui

---

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 251.

<sup>103</sup> *Ibid.*, pp. 251-252.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 252.

« transcende la contingence de chaque prise » et « réduit la part de hasard qui minait la légitimité de l'art photographique <sup>105</sup> », mais aussi, d'un point de vue proprement visuel, de la *mosaïque* que l'ensemble des images compose. C'est le cas de l'œuvre de Sander qui, dans l'étendue et la cohérence de l'univers qu'elle décrit, illustre clairement l'idée selon laquelle « la photographie ne forme une image synthétique que lorsqu'on peut la montrer dans son accumulation <sup>106</sup> ».

Parmi les conséquences que de telles considérations entraînaient, à savoir le détachement progressif de la photographie de l'idée d'une simple réalisation mécanique ainsi que la reconnaissance de sa filiation artistique par le biais de la série, on trouve les nouvelles juxtapositions dont la photographie fait l'objet, par exemple avec la peinture ou l'écriture. La nouveauté étant non pas sur le plan figuratif ou technique, mais plutôt sur celui du geste artistique sous lequel la photographie venait d'être nouvellement associée. En d'autres termes, ce ne sont pas les images qui se distinguent par leur « valeur esthétique intrinsèque », mais « la présence et la force d'un programme qui les englobe et leur donne sens <sup>107</sup> » qu'assume l'essentiel de leur portée esthétique.

On comprend bien, alors, les affinités qu'une telle lecture de la série photographique entretient avec l'idée du travail littéraire et, en deuxième instance, l'impact que cette même conception finit par avoir sur l'usage de la photographie dans la presse. En effet, si du point de vue des techniques qui président à l'inscription de la série photographique dans la page du journal, ou du magazine illustré, les critères esthétiques deviennent centraux, d'autre part il ne faut pas oublier que l'image doit tâcher de répondre à des critères de *lisibilité* qui vont permettre le développement d'un langage journalistique de plus en plus visuel.

Mais qu'est-ce que désigne exactement cette « lisibilité » ? Afin de retracer l'origine de la notion, Lugon nous ramène encore une fois au contexte artistique et avant-gardiste de l'époque, et plus particulièrement au surpassement de la *Nouvelle Objectivité* que les représentants du *style documentaire* (Sander et Evans) se proposaient d'instaurer. Plus précisément :

[...] ils entendent précisément dépasser cette pure *Sachlichkeit* et retrouver une forme de lisibilité dans le rendu objectif du monde : sans renoncer à l'accès direct à l'objet, sans revenir à une transfiguration contraire à l'enregistrement mécanique, rechercher une sorte d'objectivité active, qui non seulement prétende restituer les

---

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>106</sup> C'est un propos qu'August Sander formule dans une lettre à Peter Abelen, 16 janvier 1951 ASA.: « il en est de la photographie comme d'une mosaïque, qui ne forme une image synthétique que lorsqu'on peut la montrer dans son accumulation », cité par LUGON Olivier, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans 1920 – 1945*, *op. cit.*, p. 252.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 253.

choses telles qu'elles sont, mais les rende, dans la même opération, signifiantes et lisibles. Viser non seulement la présence, mais *le langage de la réalité*, pour reprendre la formule de James Agee<sup>108</sup>.

Ce n'est donc pas à la seule image que l'impératif de lisibilité est confiné, mais, à travers elle, c'est toute la réalité qui finalement devient lisible grâce à cette nouvelle forme d'écriture visuelle que la photographie compose. Poursuivant sa réflexion sur la lisibilité photographique, Lugon illustre les différents plis que cette acception de la clarté photographique contient parmi lesquels on trouve la référence à l'écriture. Parallèlement, en plus de la lecture du monde que la photographie documentaire permet, la métaphore de l'image photographique, en tant que nouvelle écriture, devient ainsi un thème récurrent durant les années 30 ; elle marque l'avènement d'une nouvelle littérature destinée à réformer définitivement le concept de lecture et d'écriture, le déclinant sous un angle visuel. N'étant plus un simple dispositif pour la production d'images, encore dans les années 60, l'appareil photo sera décrit par Evans en termes de « machine à écrire », et la photographie comme étant « le plus littéraire des arts graphiques<sup>109</sup> ». Aux propos de Evans, font écho aussi ceux de Berenice Abbot et Elizabeth McCausland qui, elles, réfléchissent aux formes de communication inédites auxquelles ces écritures introduisent, et qui voient une collaboration de plus en plus importante entre le texte et l'image.

Comme tout échange, ces nouvelles interactions auxquelles la photographie se prête ne vont pas sans demander au spectateur de développer les habiletés nécessaires pour pouvoir les déchiffrer. Les images, désormais soumises davantage à une opération de lecture que de visionnage, composent avec les mots des formes hybrides, à l'instar de la signification qui désormais se rattache à l'acte de *voir* ou de *lire*. Affiches, publicités, graffitis, dès les années 30, représentent la résultante originale de ces formes de maillage entre les mots et les images. Le renversement des fonctions traditionnellement associées à l'acte de lire et de voir est alors complet. De la même manière que l'image n'est plus seulement le support d'une vision ou d'une représentation, mais devient l'alphabet qui permet de formuler une nouvelle écriture du monde, l'écriture, sans pour autant se détacher de sa nature signifiante, est de plus en plus considérée d'après son caractère visuel. En somme : à une image devenue *lisible*, puisque capable de d'écrire le monde, s'accompagne une écriture dont la visibilité égalise la composante signifiante ; une inversion destinée à créer des mélanges intéressants aussi bien dans les pratiques que dans les formes. Lugon explique que :

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 191.

Concrètement, cette lisibilité recouvre deux exigences mêlées : la volonté de créer des œuvres simples, d'accès facile à tous, mais aussi l'aptitude de celles-ci à être, au pied de la lettre, *lues* – double jeu, encore une fois, de l'immédiateté et du langage articulé<sup>110</sup>.

« Alphabet visuel », « langue pictographique », ce sont les termes qui viennent à décrire cette nouvelle « grammaire visuelle » où toute distinction entre la dimension visuelle apportée par l'image et le message véhiculé par l'écriture est écartée. Du point de vue des pratiques, ce nouveau concept de *lisibilité* de l'image photographique et de l'écriture a vu de nombreuses applications transversales à plusieurs contextes. En plus des images publicitaires, on trouve les livres pour introduire les enfants à la lecture, comme dans le cas de l'ouvrage *The First Picture Book : Everyday Things For Babies* de Edward Steichen publié en 1930. D'ailleurs, le lien entre cette forme visuelle d'écriture, la valence pédagogique et de connaissance qu'on y rattache est tout à fait cohérente avec l'idée de la photographie comme outil de connaissance du monde. Une conception déjà largement pratiquée et théorisée par les mouvements de la *Nouvelle Vision* et de la *Nouvelle Objectivité* dans la période de l'entre-deux-guerres. Critère préalable pour la production d'intelligibilité à la fois du réel et de l'image, la lisibilité photographique se définit clairement par la valence épistémologique dont elle est porteuse. C'est dans ce sens que l'œuvre de Sander, « mieux que tout autre viendrait en quelque sorte à concrétiser le programme que *Nouvelle Vision* et *Nouvelle Objectivité* s'étaient fixées : faire de la photographie un véritable instrument de connaissance<sup>111</sup> ».

À ce propos, l'œuvre de Sander *Antlitz der Zeit* est sans doute exemplaire, car elle fait de la lisibilité l'enjeu principal de la représentation. Composée par un ensemble de portraits de la société allemande toutes classes sociales confondues que Sander réalise à partir des 1910, chaque image de cette œuvre présente un ensemble d'éléments visuels ; la physionomie du sujet photographié, ses vêtements ou encore sa posture constituent les codes permettant au spectateur de déchiffrer l'image, pour la réinscrire ensuite dans ce même réel dont elle est la trace. On comprend, alors, comment la série, assurant la continuité entre les images, puisse permettre, au photographe d'abord et au spectateur ensuite, de structurer l'ensemble qu'elle compose comme une écriture du réel, dont l'ampleur et la richesse n'est pas sans enrichir la valeur documentaire de l'œuvre.

---

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>111</sup> LUGON Olivier, « August Sander et l'avant-garde. Panorama des tendances photographiques des années vingt et trente », dans *August Sander. Hommes du XX siècle. Analyse de l'œuvre*, Paris : Éditions de la Martinière, 2002, p. 83.

En plus des portraits de Sander, les séries dédiées aux représentations des mains, ou « portraits des mains » selon l'article éponyme de Ranger-Patzsch<sup>112</sup>, sont tout aussi significatives. Les projets allant dans ce sens abondent autour des années 30, et Lugon nous signale les principaux, notamment à partir du recueil *Hände* (Mains) de Rolf Voigt et Kurt Pfister, suivi par Sander, Lerski qui focalise son attention sur « Les mains des hommes » dans un contexte de travail, jusqu'au projet du film *Hände* de Albert Victor Blum. Ce qui nous intéresse ici ne relève pas tellement du sujet des représentations en soi, que de la valeur de trace qu'elles assument plus particulièrement au niveau de la réception. Encore une fois, Lugon le relève très clairement :

Devant l'image d'un visage, le spectateur n'est pas certain qu'on lui demande de *lire* quoi que ce soit, il peut simplement, comme dans la vie courante, chercher à reconnaître ou à évaluer affectivement cette tête ; devant l'image d'une main isolée de tout corps et de tout visage, il sait qu'il est invité à un travail de déchiffrement ou de reconstitution d'un élément absent. Ce processus – évoquer un contexte ou un passé absent grâce à la saisie de leurs traces – est essentiel pour la photographie de « *style documentaire* » et revient constamment dans les éloges qui en sont faits alors<sup>113</sup>.

Indépendamment du contexte d'appartenance et de sa nature, toute trace se manifeste finalement comme étant le lieu du passage du temps dont la photographie se fait le témoin, et ce, tout en laissant au spectateur le soin d'en élaborer le sens.

Un autre exemple de ce même processus, relatif à un cadre complètement différent, mais tout aussi significatif, nous est offert par « les vues d'intérieurs ou d'architecture de Walker Evans<sup>114</sup> ». Du paradigme de la trace, Lugon passe ici au registre matériel qui est celui de l'empreinte utilisant, pour la décrire, les mots formulés au sujet des objets photographiés de Evans par Agee. D'après lui, plus que la consistance ou leur valeur d'usage, ce serait l'empreinte gravée par le temps qui est au centre de ces images. Cette brèche ouverte sur l'horizon temporel décrit par ces images, et dont la profondeur dépasse largement l'instantané, aura comme conséquence principale le fait de permettre au concept de lisibilité de s'étendre au-delà de l'image elle-même permettant, d'après la définition qu'en donne Franz Seiwert, de « rendre visible l'ordre de toute la réalité extérieure à l'image par l'ordre de l'image<sup>115</sup> ». Présupposant à la fois « une adéquation totale du référent et de la forme », on voit bien comment l'idée de lisibilité vient à se décliner comme la capacité « de refléter dans sa

---

<sup>112</sup> LUGON Olivier, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans 1920 – 1945*, op. cit., p. 205.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>114</sup> *Ibid.*

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 195.

structure les mécanismes qui régissent le monde et la société<sup>116</sup> ». D'autres déclinaisons du concept de lisibilité de l'image et, à travers elle du monde auquel elle renvoie, nous viennent aussi de Gerd Arntz, Berenice Abbott, James Agee et Walther Petry, ce qui témoigne de la nature transversale du mouvement esthétique du style documentaire qui comptait des représentants d'un côté et de l'autre de l'Atlantique, aussi bien en Allemagne qu'aux États-Unis. D'ailleurs, la présence de ces échanges appuie aussi l'idée qu'un lien se tisse entre le « style documentaire » et la notion même de « lisibilité », un lien que Lugon explicite très clairement de la manière suivante :

En résumé, pour le *style documentaire*, ce n'est pas simplement l'image qui est *lisible*, mais – ceci expliquant cela – le monde lui-même. En rupture avec les justifications traditionnelles de l'art et de la photographie artistique, qui voyaient dans la transfiguration du réel le seul accès possible à une essence cachée, les tenants du mouvement affirment que l'examen photographique de la surface des choses et des êtres a déjà valeur de connaissance<sup>117</sup>.

En somme, c'est la valeur de connaissance affirmée par les images du style documentaire qui leur permet de former un langage visuel qui se veut aussi une lecture du monde. À ce propos, les thèses de Petry s'avèrent particulièrement pertinentes et valent le détour. Dans un article qu'il intitule « Le lien aux choses » il étudie la modalité photographique d'instaurer une relation avec le réel. D'après lui :

[...] toute chose est essentiellement et spirituellement contenue dans l'expression de son expression formelle. La structure, le matériau, la surface d'un objet sont, à y bien regarder, sa seule et entière réalité. Toute vraie photographie est rattachée à ce concept de *réalité*, à la sévère exigence d'être réaliste. Elle se transforme ainsi en un moyen inestimable de connaissance de la nature, dans un sens à la fois général et scientifique<sup>118</sup>.

Et si le dispositif photographique est conçu comme étant à l'abri de toute forme de transfiguration, la photographie est alors le lieu où se développe « le lien aux choses ». Plus, la mise en acte de ce lien serait précisément la spécificité de la photographie :

[...] elle lie l'homme de notre temps d'une manière particulière aux choses qui, dans un tourbillon incessant, menaçaient de lui échapper. Elle soutient ainsi un pouvoir naturel et profondément métaphysique de l'homme : la vue<sup>119</sup>.

---

<sup>116</sup> *Ibid.*, 194-195.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>118</sup> PETRY Walther, « Le lien aux choses », dans LUGON Olivier, *La photographie en Allemagne, op. cit.*, p. 155.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 154.

Cependant, la connaissance du monde livrée par l'image ne se fait pas ici l'inscription d'un savoir dans la représentation. Au contraire, c'est par la voie négative que le savoir émerge, c'est-à-dire par la neutralisation du regard humain et des filtres dont il est porteur. En somme, l'importance des thèses de Petry porte sur l'insistance du savoir dont toute vraie photographie serait porteuse, et qui s'articule notamment « sur l'importance du contenu sociologique et sur la fonction cognitive des images<sup>120</sup> », une conception qui plus tard sera reprise aussi par le célèbre texte de Newhall sur l'approche documentaire de la photographie<sup>121</sup>. Or, d'après Petry, la valeur de connaissance véhiculée par la photographie bénéficierait fortement de l'utilisation de la série, car, comme il le déclare dans son article *Film und Foto*, « la photographie doit organiser de façon signifiante la reproduction du monde<sup>122</sup> », et pour cela l'image individuelle, même si réussie, demeure insuffisante. En d'autres termes, c'est dans la forme de la série que la photographie développerait le mieux son écriture et sa lecture du monde, et que celui-ci, nouvellement lisible par le biais de ce nouveau langage, atteint une nouvelle sorte de visibilité. Un propos confirmé aussi par les observations de Benjamin et de Kracauer, qui tout en critiquant l'approche visuellement fragmentaire proposée par la *Nouvelle Objectivité*, soulignent, au contraire, le travail de reconstruction et de fabrication de la réalité au moyen des images, dont la série constitue certainement une forme importante.

Finalement, d'après les analyses de Lugon, on constate qu'il existe un lien très significatif entre la dimension sérielle de la photographie, la lisibilité du monde qu'elle permet et la force documentaire qu'elle dégage. Une articulation qui figure aussi au centre de certains parmi les travaux artistiques les plus significatifs des années 30 comme ceux de Sander et Evans. Non moins important, le phénomène de lisibilité instauré par la série ouvre à une modalité de lecture des images qui se rapproche de celle propre au texte écrit. D'évidence, la voie à la construction de narrations visuelles est désormais ouverte, et la représentation de l'événement selon son développement historique sera parmi celles qui en bénéficieront davantage.

---

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>121</sup> NEWHALL Bauman, « Documentary approach to photography », *Parnassus*, vol. 10, n° 3, pp. 3-6.

<sup>122</sup> PETRY Walther, « Neue Photographie », dans LUGON Olivier, *Le style documentaire : d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, op. cit., p. 63.



## 8. Narrations visuelles

Dans son *Photographie et société* Gisèle Freund, se penchant sur l'histoire du photojournalisme, avait déjà reconnu l'importance que l'image photographique revêt au sujet des représentations événementielles contemporaines<sup>123</sup>. Comme il a été souligné auparavant, les évolutions techniques concernant la photographie et la presse figurent parmi les facteurs qui ont favorisé l'avènement du photojournalisme. Parmi les conséquences de cette interaction, on constate l'affranchissement progressif de l'image en relation au texte. À ce propos, Freund explique que :

La tâche des premiers reporters photographes de l'image était de faire des photos isolées pour illustrer une histoire. Ce n'est qu'à partir du moment où l'image devient elle-même l'histoire qui raconte un événement dans une succession de photos, accompagnée d'un texte souvent réduit aux légendes seules, que débute le photojournalisme<sup>124</sup>.

Par l'introduction de ces nouvelles techniques visuelles, la photographie voit non seulement augmenter considérablement les potentialités et l'espace qui lui est offert dans le domaine de la presse, mais, comme l'observe Lavoie, elle devient « pleinement constitutive du récit<sup>125</sup> ». Une présence qu'ira progressivement jusqu'à renverser les équilibres traditionnels entre texte et image. Parmi les diverses écritures visuelles permises par la technique du montage, le récit et l'essai photographique représentent les formes qui rendent compte le mieux de cette évolution advenue aux alentours des années 30, et qui voit journaux et magazines effectuer un recours majeur aux images afin de divulguer la matière d'information. Il va sans dire que l'étude des représentations événementielles offre certainement une occasion privilégiée pour analyser les modalités à travers lesquelles les images arrivent à restituer la dimension narrative tout en remplissant le rôle informatif qui leur a été confié.

À ce propos, afin de mieux saisir la nature du passage entre l'image-événement et ces nouvelles écritures visuelles, il vaut la peine de faire un pas en arrière et de prendre en considération les distinctions apportées par Hicks dans *Words and Pictures*<sup>126</sup> au sujet de la différence entre *photojournalisme* et *photoreportage*. Pour les illustrer, Hicks s'appuie sur la différence entre les verbes *take*

<sup>123</sup> FREUND Gisèle, *Photographie et société*, Paris : Éditions du Seuil, 1974. p. 100.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>125</sup> LAVOIE Vincent, « Le fardeau des mots, le choc de photos. L'écriture photojournalistique ou la préséance de l'image sur le texte », *op. cit.*, p. 95.

<sup>126</sup> HICKS Wilson, *Words and Pictures. An Introduction to Photojournalism*, New York, Harper and Brothers, 1952. À ce propos, nous prenons pour guide les analyses de LAVOIE Vincent, *L'instant-monument*, *op. cit.*, pp. 78-80.

(prendre) et *make* (réaliser) en relation à la photographie, chacune étant l'expression d'une modalité tout à fait différente de donner corps à une image et de se rapporter à l'événement d'un point de vue visuel. Si, dans le premier cas, le verbe *take* dénote un rapport « direct » au réel et assigne au photographe le rôle de simple exécutant, dans le deuxième cas, celui de la locution verbale *make*, la participation du photographe est mise de l'avant, ce qui implique, dès le départ, une lecture de l'image comme l'expression du point de vue de l'opérateur et de sa volonté à reproduire le réel selon un effet précis. De ce fait, explique Hicks, les écritures visuelles qui en dérivent sur le plan des représentations événementielles s'avèrent également différentes. Reflet d'une prise directe de la réalité, le *photojournalisme d'actualité* en tant qu'héritier de la première approche, propose un regard sur l'événement d'après la nature passagère et précaire de sa manifestation, et dont le caractère d'urgence limite le photographe dans la maîtrise du dispositif.

Au côté du photojournalisme, le *photoreportage*, tel qu'il se structure dans les années trente, émane non pas de la saisie de l'instant événementiel, mais plutôt de la volonté de construction du photographe situé aux bords de l'actualité de sorte à y apporter, par la production d'images et par leur composition, une sorte de commentaire visuel. Le choix des sujets traités accompagne d'ailleurs cette approche moins liée à la dimension contingente de l'actualité qu'à des thèmes d'intérêt social ou humaniste, ce qui désigne toute sa spécificité.

Certes, d'évidence la saisie de l'événement dans sa manifestation paroxystique n'est pas contemplée par ces nouvelles approches visuelles. En revanche, le fait d'opter pour les horizons plus vastes évoqués par la construction d'un développement narratif équivaut d'emblée à solliciter un régime de temporalité tout à fait différent où la brièveté de l'instant événementiel fait place à l'ampleur qui dessine l'espace de la « durée ». En fait, si l'instantané était destiné à incarner la dimension iconique de l'événement selon son profil le plus spectaculaire, l'approche narrative, quant à elle, se prête à prendre en charge l'événement dans son historicité selon les plis du récit, les deux, dimension temporelle et narrative, étant imbriquées l'une dans l'autre. En somme, en plus d'ouvrir un espace discursif autour de l'événement, toute « unité narrative de base », ne va pas sans instituer, au moyen des images, un agencement temporel particulier sur lequel le récit va aussi se rattacher. La prise en compte de ces considérations ne va toutefois pas sans soulever une question. En fait, même au-delà de la saisie de « l'instant décisif », de par sa configuration mécanique, la photographie est et reste une image instantanée. Alors comment une série d'images instantanées pourraient-elles produire, ou du moins suggérer, cette relation de continuité qui appartient à toute configuration narrative ? Puisque l'image ne dispose pas des mêmes caractéristiques que l'écrit, comment

l'association de photographies parvient-elle à engendrer des liens temporels ? C'est à ces questions que la suite de notre analyse propose de trouver des éléments de réponse.

Si tout récit consiste dans l'articulation et le développement d'une relation entre faits, d'un point de vue visuel, explique Lavoie, c'est « la juxtaposition de deux images (qui) constitue, de fait, la combinaison minimale à partir de laquelle amorcer un développement narratif, produire un contraste ou suggérer un rapport de causalité<sup>127</sup> ». À cet effet, on comprend que la dimension temporelle qui s'instaure entre les images revête un rôle fondamental. Déjà à partir d'une unité narrative minimale composée de deux images, il est effectivement possible de suggérer un développement temporel ou d'élaborer un discours. Il s'agit de l'approche comparative de l'événement qui se construit en montrant l'événement selon une logique de confrontation, par exemple présentant deux images du même lieu prises l'une avant et l'autre après une situation donnée. À travers les différences que cette méthode de comparaison visuelle expose, c'est l'événement qui émerge en filigrane des images et qui, sur le plan temporel, correspond précisément à l'écart qui s'ouvre entre les deux clichés. Représenté non plus directement, mais selon les catégories de *l'avant* et de *l'après*, l'événement est déduit implicitement comme étant à l'origine des différences observées entre les clichés se situant, d'un point de vue temporel, dans l'intervalle qui s'ouvre entre la première et la deuxième image.

À ce propos, que nous soit permise une petite digression. Bien qu'on aura certainement l'occasion de revenir plus longuement sur ce sujet, que les modalités tout juste illustrées au sujet de la représentation événementielle au moyen de la photographie, nous permettent déjà d'avancer quelques observations à ce propos. Déjà Deleuze, dans sa *Logique du sens*, avait largement traité de la relation structurale qui existe entre l'événement et le temps. En effet, en plus d'illustrer l'évolution d'un objet, d'un contexte ou d'une situation suite à l'irruption d'un événement, la juxtaposition d'images photographiques qui figurent *l'avant* ou *l'après* semble nous renseigner aussi relativement sur les modalités selon lesquelles tout événement se produit. Plus précisément, organisées de cette manière, ces images permettent de visualiser la fracture que tout événement produit sur le temps, et en fonction de laquelle les catégories temporelles de *l'avant* et de *l'après* acquièrent un nouveau référent. C'est donc en raison de cette reconfiguration temporelle soulevée par l'événement que ces catégories temporelles acquièrent une nouvelle signification, et ce en relation au référent auquel elles renvoient. En somme, c'est en relation à la manifestation de l'événement en tant que phénomène que *l'avant* et *l'après* tirent leur effet de sens, ce qui encore une fois aussi attire notre attention sur le fait

---

<sup>127</sup> LAVOIE Vincent, *Photojournalismes. Revoir les canons de l'image de presse*, op. cit., p. 82.

que tout agencement temporel, tout en apportant un ordre ou une disposition, remplit une fonction signifiante. Mais revenons à notre analyse.

Aussi simple qu'efficace, en réalité, cette formule comparative s'avère avoir été adoptée déjà depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Largement employée, elle traverse toute l'histoire du photojournalisme, et représente une constante des productions visuelles du XIX<sup>e</sup> comme du XXI<sup>e</sup> siècle. Dans son ouvrage *Photojournalismes*, Lavoie nous offre quelques exemples significatifs. L'album de Jules Andrieu *La guerre et la Commune* dont la série « Les désastres de la guerre<sup>128</sup> » relative à la guerre franco-prussienne de 1870-1871 présente une combinaison d'images qui illustrent l'Hôtel de Ville de Paris avant et après l'incendie de mai 1871, et il est, à cet égard, emblématique. En plus d'illustrer les proportions des dégâts, le choix de construire une telle association produit comme résultat celui d'impliquer activement le spectateur dans le processus de reconstruction de l'événement qui demeure précisément dans l'espace *entre* les images.

Dans le cas des images de Andrieu, la « représentation » de l'événement prend forme au moins en trois mouvements : d'abord, par l'enregistrement du bâtiment dans son profil encore intègre, ensuite, et selon le même angle, par la réalisation d'une image qui rend compte des traces de l'incendie clairement visibles sur l'architecture de l'Hôtel de Ville, et finalement par la mise en relation des deux afin de faire ressurgir les différences. En ce sens, la *lisibilité* qui se dégage de la structure même de la série rend l'événement visible au regard du spectateur par le biais des images, ce qui, en dernière instance, fait de cette pratique, à savoir « le couplage de photographies représentant l'avant et l'après d'une situation donnée, une procédure endémique à l'histoire de la photographie événementielle<sup>129</sup> », mais seulement à condition d'instaurer une relation dialogique entre plusieurs images qui portent sur un même sujet. L'intention étant d'offrir au spectateur la possibilité d'établir des concaténations temporelles entre les images relatives à l'événement dans son évolution. En ce sens, l'approche comparative constitue une première tentative de produire un développement temporel au moyen des images.

Le levier de cette construction, à la fois visuelle et temporelle, revient encore une fois au montage dont, parmi les spécificités, on pourrait ajouter la capacité à prospector des formes hétérogènes du temps. Tandis que la structure traditionnelle du récit, soit-elle écrite ou orale, se doit de répondre à une certaine configuration temporelle afin de rester intelligible, le récit réalisé au

---

<sup>128</sup>*Ibid.*, p. 77.

<sup>129</sup> LAVOIE Vincent, « Le fardeau des mots, le choc de photos. L'écriture photojournalistique ou la préséance de l'image sur le texte », *op. cit.*, p. 90.

moyen des images, puisqu'affranchi des contraintes d'ordre linguistique, profite d'une plus grande liberté, notamment envers une approche strictement chronologique.

Dans leur ouvrage *The Technique of the Picture Story*<sup>130</sup> dédié aux récits photographiques des années 30 dans les magazines illustrés, Eberman et Minch soulignent que la dimension de continuité, s'appuyant sur un ensemble d'effets à caractère aussi thématique et formel, demeure l'enjeu principal du récit photographique.

Les observations relatives aux changements apportés par l'introduction de l'image dans la page du journal nous rappellent ici l'importance de la dimension spatiale, voire architecturale, dans l'organisation des images. Comme le faisait remarquer Frizot au sujet du magazine *VU*, parmi les effets recherchés par ces compositions visuelles ce qui compte avant tout c'est la portée esthétique inhérente aux images afin de rendre la page imprimée plus séduisante pour le lectorat. À ces préoccupations d'ordre formel reliées à la mise en espace des images s'accompagnent celles relatives au plan narratif qui est celui du récit photographique. Dans ce cas, l'on remarquera que l'organisation spatiale des images, en raison du phénomène de lisibilité qu'elle sollicite, conduit aussi à la configuration d'un ordre temporel déterminé. Toute lecture temporelle de l'image dans un contexte narratif est alors tributaire de la position que la photographie occupe dans l'espace en relation aux autres images et à l'ensemble de la composition. Car, comme le souligne Hicks, le photojournalisme, dont le récit photographique, en ce sens, est le précurseur, à travers l'espace opère sur le temps<sup>131</sup>. Une considération valable spécialement pour le récit photographique, dont le propos est celui de proposer une reconstitution réaliste de l'événement illustrant son profil chronologique à travers l'ordonnancement des images.

Cependant, le récit photographique n'est certainement pas le seul exemple de narration visuelle pour lequel la composante spatiale en relation à la disposition des images se montre tout aussi centrale. Partageant avec ce dernier la même approche discursive, ce qui, par ailleurs, est à la source de nombreuses confusions entre les deux, l'essai photographique considère aussi la disposition des images dans l'espace comme un élément-cadre sur lequel fonder son développement. D'après la définition que nous propose Lavoie, l'essai photographique constitue « une forme de

---

<sup>130</sup> EBERMAN Edwin et MICH Daniel, *The technique of the Picture Story*, New York : McGraw-Hill Book Company, Inc, 1945, p. 79.

<sup>131</sup> HICKS Wilson, *Words and Pictures*, *op. cit.*, p. 6.

narration visuelle reposant sur la succession de plusieurs images étroitement liées par un contexte graphique et textuel<sup>132</sup> ». De fait :

L'essai photographique a vocation à raconter des histoires. Il répond (...) à la volonté des éditeurs de magazines illustrés de l'entre-deux-guerres de rénover l'économie visuelle de leur support par la publication de reportages photographiques portant sur des sujets relatifs aux personnalités publiques, à des communautés, aux sports ou à la vie quotidienne. [...] À la différence du mode de production de la photographie d'actualité qui procède de l'urgence, la réalisation de l'essai photographique, suppose une durée, véhicule des contenus à l'abri pour ainsi dire de la contingence. [...] La principale qualité d'un essai photographique, soutient Rothstein, consiste à transcender le moment présent optant pour des sujets inassimilables à une actualité particulière. D'où l'importance des thèmes de type humaniste<sup>133</sup>.

Finalement, à travers l'essai photographique le passage de l'image individuelle à la narration visuelle est définitivement accompli. Bien que, dans un premier temps, cette définition pourrait nous autoriser à apparenter l'essai au récit, les différences que les deux approches entretiennent demeurent significatives, et elles méritent d'être signalées. Dans leur ouvrage *Visual Impact in Print* Hurley et McDougall les décrivent ainsi :

La continuité propre au récit visuel n'est pas une caractéristique de l'essai. Dissociées du point de vue temporel et narratif, les images d'un essai ne dépendent aucunement les unes des autres. Chacune d'entre elles n'est choisie en fonction d'un aspect particulier. Si les images dans un récit visuel se comparent à des phrases, les images d'un essai constituent des paragraphes<sup>134</sup>.

Le fait d'illustrer la différence entre le récit et l'essai en employant le registre linguistique s'avère ici d'autant plus éclairant qu'il nous permet de situer le récit sur le plan de l'énonciation, alors que l'essai se situe plutôt sur le plan de l'argumentation. Ce que Hurley et McDougall ne manqueront pas de souligner ensuite, insistant sur la fonction explicitement interprétative de l'essai. De même, Lavoie relève la spécificité de l'essai photographique selon des termes équivalents insistant notamment sur sa finalité qui consisterait dans une « reformulation rhétorique du réel<sup>135</sup> ». Cela dit, si le plan discursif peut nous aider à mieux situer la différence entre le récit et l'essai, comment cela se transpose-t-il sur

---

<sup>132</sup> LAVOIE Vincent, « Le fardeau des mots, le choc de photos. L'écriture photojournalistique ou la préséance de l'image sur le texte », *op. cit.*, p. 89.

<sup>133</sup> *Ibid.*, pp. 118-119.

<sup>134</sup> HURLEY Gerald, McDOUGALL, *Visual Impact in Print*, Chicago : American Publishers Press, 1971, p. 72 cité par LAVOIE Vincent, *Photojournalismes. Revoir les canons de l'image de presse*, note 17, p. 230.

<sup>135</sup> LAVOIE Vincent, *Photojournalismes. Revoir les canons de l'image de presse*, *op. cit.*, p. 97.

un plan essentiellement visuel ? Autrement dit, comment développer une argumentation au moyen d'images ?

À la narration des faits, réalisée selon un principe de cohérence temporelle et narrative, l'essai photographique, du fait de son caractère interprétatif, en plus d'enregistrer l'événement, tâche d'y apporter un commentaire délimitant ainsi une plus grande marge de liberté expressive et, par conséquent, formelle. Une autonomie que le photographe se trouve à exercer sur deux plans : celui de la prise d'image, à travers les choix opérés au moment du cliché, et celui de leur composition à travers le montage. Dans le premier cas, le photographe intervient imprimant à l'image des choix formels comme le point de vue ou « le choix d'un "angle" [...] qui corresponde en quelque sorte à la signature du photographe<sup>136</sup> ». Mais ce sera surtout par le montage que la différenciation avec le récit photographique se met en place. Ce qui, d'un point de vue des représentations événementielles, se traduit non pas par une reconstruction *fidèle* des faits, mais plutôt par la mise en scène du regard que le photographe porte sur eux.

Dans son ouvrage d'introduction au photojournalisme<sup>137</sup>, Parrish souligne à plusieurs reprises le rôle du photographe dans l'élaboration de l'essai accompagnant de manière significative tout le spectre des opérations nécessaires à sa réalisation : du choix du sujet traité, à la manière de l'aborder, jusqu'à sa mise en page. Pour le photographe, cela signifie faire preuve d'une vaste gamme de compétences, allant de l'expertise sur le terrain jusqu'au traitement de l'image pour la publication. Mais si sa participation reste fondamentale, à la dernière étape elle ne sera pas destinée à rester la seule, le travail des rédacteurs, des graphistes et, plus particulièrement, de l'éditeur photo étant tout aussi central, voire déterminant. En dernière instance, ce sont les choix de ce dernier qui viennent à modeler et ensuite à fixer l'essai dans sa forme ultime, celle qui fait son apparition sur les pages des journaux.

Par sa valence communicative, ainsi que par la mise en valeur du travail collectif, notamment au moment de sa publication, l'essai photographique incarne ce nouveau jumelage entre la production d'images et les exigences communicationnelles propres au monde de l'information auxquelles elles doivent se conformer ; un changement majeur aussi du point de vue des représentations événementielles qui dans la forme du reportage trouvent leur déclinaison la plus actuelle. Après les séquences photographiques déjà utilisées à la fin du XIXe siècle, prolongées par l'avènement de la presse illustrée, dans la forme du récit photographique, l'essai et le reportage

---

<sup>136</sup> *Ibid.*

<sup>137</sup> PARRISH Fred S., *Photojournalism. An Introduction*, Belomont : Wadsworth/Thomson Learning, 2002.

apportent à la représentation de l'événement un dispositif plus complexe qui, annotant l'actualité par l'image, est destiné à devenir le principal interprète du présent historique. Aussi, le fait de mettre en avant la capacité du reporter de se référer à un épisode tout en y apportant son propre commentaire apparaît dans le cas de la photographie particulièrement significatif, car cela permet d'assumer l'image comme la résultante d'une série d'opérations techniques et de choix de lecture qui déterminent le produit final.

En conclusion, l'inscription de la photographie dans le domaine journalistique nous a permis de montrer les différentes modalités de représentation de l'événement, chacune apportant une configuration temporelle différente. En partant de l'image-événement qui, par la saisie de l'instant décisif, allie la force de l'instant événementiel aux caractéristiques temporelles de la photographie, nous avons poursuivi en explorant les premières unités narratives construites par une approche comparative de l'image. Dans ce cas, la dialectique de « l'avant et de l'après » produit autour de l'événement une première forme de cohérence temporelle dans le périmètre d'un syntagme visuel. Finalement, par la construction d'écritures visuelles plus complexes, comme le récit et l'essai photographique, l'événement fait l'objet d'une lecture axée sur la continuité de la narration de par l'ordonnancement sériel des images. Tandis que l'instantané permettait une vision synchrone de l'événement, ces écritures, visant le développement d'une cohérence narrative, c'est à une approche diachronique qu'elles donnent lieu, celle-ci étant la résultante d'un ensemble d'effets de continuités : temporelle, esthétique et thématique. La question, alors, ne sera plus de savoir comment intégrer la tension temporelle existant entre l'image individuelle et la série, celle-ci étant destinée à perdurer, mais plutôt comment cette même tension s'avère porteuse d'autres déclinaisons temporelles au-delà de l'opposition binaire entre le cliché et l'ensemble dans lequel il s'inscrit. À côté de ces éléments, il ne faudra pas oublier, toutefois, que le dispositif dans lequel ces narrations visuelles s'inscrivent, c'est-à-dire la page du journal, n'est pas sans connotation temporelle. Le temps de l'information est et reste celui de l'urgence, une immédiateté qui ne va pas sans marquer toute lecture et construction des faits par les mêmes contraintes temporelles.

## 9. La légende

En plus de nous montrer la perméabilité des diverses déclinaisons de la structure narrative du reportage, la prise en compte de ces narrations visuelles nous amène à considérer un dernier point



fondamental : celui du rapport entre la photographie et le texte. Une articulation considérée ici du point de vue de son emploi journalistique, bien que les implications que cette association comporte ne se limitent pas à ce contexte. À ce propos, Lavoie précise que :

L'autonomie de l'image de presse au sein du récit photographique demeure en ce sens somme toute relative. L'affranchissement total de l'image vis-à-vis de la narration écrite ne se produira jamais dans le domaine de la presse illustrée. Il se manifestera plutôt au sein des pratiques artistiques qui, dès les années soixante, proposent une relecture de la relation entre média de masse – entendons photojournalisme principalement – et art contemporain<sup>138</sup>.

Placée dans un contexte plus large, cette observation de Lavoie nous permet d'ailleurs de constater que l'idée d'une superposition des formes et des techniques demeure une constante dans les parcours de la photographie. Comme on l'a déjà évoqué, les techniques du montage ou de la série, largement utilisées par les avant-gardes, ont certainement contribué à façonner le profil esthétique des magazines illustrés ainsi qu'un certain emploi de l'image. Dans un contexte d'information, la juxtaposition entre ces deux langages, textuel et visuel, vient à décliner à la fois deux dimensions distinctes et conjointes : l'une esthétique, et l'autre signifiante.

Pour ce qui est de la première, on a déjà eu l'occasion de souligner comment l'inscription de l'image dans la presse apporte une valorisation formelle de la page du journal ou du magazine illustré. Un virage esthétique qui, afin d'instaurer un équilibre visuel dans l'économie de la page, a entraîné une valorisation visuelle de la composante écrite de la page où le texte est appelé à « faire image au même titre que la photographie ». Non plus associés à une seule fonction, texte et image viennent ainsi assemblés d'après leur portée à la fois signifiante et visuelle, le tout dans l'intention de créer une interaction constante entre les deux niveaux, où l'un ne va pas sans influencer l'autre. Dans leur ouvrage *Visual Impact in Print*, Robert B. Rhode et Floyd H. McGall mettent en évidence l'importance assumée par la visualité des mots dans le contexte journalistique, et ils portent leur attention sur les méthodes aptes à valoriser au mieux le rapport entre texte et image.

Cependant, il ne faut pas oublier que la page d'un journal ou d'un magazine illustré reste un support dont la fonction principale consiste dans la transmission d'un message élaboré par un émetteur en vue d'un récepteur, ce qui signifie que tout choix graphique ou formel que l'on y opère n'est pas sans contribuer à la fonction principale du support en lui-même, celle de véhiculer un contenu. En ce sens, le rôle de la légende qui accompagne l'image photographique est d'appuyer

---

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 125.

l'image, apportant un complément d'information, une seule fonction dont les effets en réalité s'avèrent multiples. Lavoie, suivant les analyses de Whiting dans son *Photography is a Language*, les résume ainsi :

1) fournir des informations relatives à l'image ; 2) orienter le regard du lecteur vers les éléments les plus significatifs de l'image ; 3) favoriser les interactions parmi les images d'une série ; 4) mettre en valeur l'information visuelle et la lier à l'ensemble des composantes du reportage (autres textes et images)<sup>139</sup>.

L'équilibre entre texte et image se trouve ainsi confronté à un renversement significatif qui mérite d'être à nouveau mentionné. On a déjà eu l'occasion de souligner à cet égard que l'avènement de l'essai photographique témoigne de la capacité de l'image à assumer l'essentiel de la narration historique, sans pour autant qu'elle soit subordonnée au texte. Dans un article dédié à l'analyse du *Message photographique* dans le contexte journalistique, la description de Barthes au sujet de ce changement mérite d'être prise en compte:

[...] dans le rapport actuel, l'image ne vient pas éclaircir ou « réaliser » la parole ; c'est la parole qui vient sublimer, pathétiser ou rationaliser l'image ; mais comme cette opération se fait à titre accessoire, le nouvel ensemble informatif semble principalement fondé sur un message objectif (dénoté), dont la parole n'est qu'une sorte de vibration seconde, presque inconséquente ; autrefois, l'image illustre le texte (le rendait plus clair) ; aujourd'hui, le texte alourdit l'image, la grève d'une culture, d'une morale, d'une imagination ; il y avait autrefois la réduction du texte à l'image, il y a aujourd'hui amplification de l'une à l'autre : la connotation n'est plus vécue que comme la résonance naturelle de la dénotation fondamentale constituée par l'analogie photographique ; on est donc en face d'un procès caractérisé de naturalisation du culturel<sup>140</sup>.

D'après les propos de Barthes, l'analyse du rapport entre la légende et l'image ne se situe pas du point de vue de la nécessité de combler les éventuels vides d'informations. Plutôt, son intérêt réside dans le fait de souligner la distance originelle qui existe entre deux registres radicalement différents, l'iconique et le sémantique, rattachés chacun à deux structures séparées ; c'est seulement en étudiant d'abord le mode de fonctionnement de chacun qu'il deviendrait possible, par la suite, de prendre en compte les effets liés à leur interaction.

Par rapport aux autres types d'images, toujours d'après Barthes, la photographie consiste dans un message « sans code », déjà « dénoté » car « analogon » en lui-même, un propos qui anticipe

<sup>139</sup> LAVOIE Vincent, « Le fardeau des mots », *op. cit.*, p. 95.

<sup>140</sup> BARTHES Roland, « Le message photographique », *Communications*, n° 1, 1962, p. 134.

l'idée de référentialité stricte qui caractérise l'idée barthesienne de photographie illustrée plus tard dans *La chambre claire*<sup>141</sup>. La légende, d'autre part, tout en gardant l'irréductibilité du registre sémantique, ne viendrait pas à s'ajouter à la photographie ; bien au contraire, elle participerait de «son objectivité», et ceci sans que la distance qui existe entre les deux structures en soi en quelque sorte diminuée. En d'autres termes, profitant de la dénotation de la photographie, c'est la connotation du langage qui en ressortirait innocentée<sup>142</sup> en raison du lien que l'image entretient avec son référent, et pour lequel aucune autre médiation ne s'avère nécessaire. Finalement, conclut Barthes, c'est la légende qui, « par sa disposition même, par sa mesure moyenne de lecture, semble doubler l'image, c'est-à-dire participer à sa dénotation<sup>143</sup> ». Ce propos illustre comment non seulement la photographie n'aurait aucun manque informatif à combler, mais que le texte, dissocié de son rôle traditionnel de certification de l'image finit par bénéficier du système dénotatif qui la caractérise. Que fait donc la légende à la photographie ? Si les rôles s'avèrent renversés à tel point, quelle finalité lui attribuer ? D'après Barthes, elle n'agirait pas sur le plan d'un contenu, mais sur celui de l'expression :

Il s'agit apparemment d'une explication, c'est-à-dire, dans une certaine mesure, d'une emphase ; en effet, le plus souvent, le texte ne fait qu'amplifier un ensemble de connotations déjà incluses dans la photographie [...]<sup>144</sup>.

Cela dit, les deux systèmes, sémantique et visuel, restant parallèles et spéculaires, on ne peut pas exclure que la légende puisse intervenir sur cet équilibre et incrémenter la distance envers l'image par la formulation d'un « signifié entièrement nouveau et qui est en quelque sorte projeté rétroactivement dans l'image, au point d'y paraître dénoté ». Une opération qui peut aller jusqu'au point de contredire l'image afin de produire « une connotation compensatoire » aux yeux du spectateur. D'après Barthes, en plus de relever de la confrontation entre la photographie et la légende, ces échanges s'avèrent possibles, car ils prennent en compte le « savoir du lecteur » dans la mesure où il contribue à l'activation des connexions entre la photographie et la légende (et à la signification qui en dérive). Si la position de Barthes permet de mettre en avant la valeur du message photographique non plus relégué au rôle d'illustration, elle soulève toutefois des réserves. D'ailleurs, déjà Benjamin dans sa *Petite histoire de la photographie* avait formulé cette considération:

---

<sup>141</sup> BARTHES Roland, *La chambre claire*, Paris : Gallimard, 1980.

<sup>142</sup> BARTHES Roland, « Le message photographique », *op. cit.*, p. 134

<sup>143</sup> *Ibid.*

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 135.

La caméra se fera toujours plus petite, plus apte à entretenir des images fugitives et secrètes dont le choc suspend, chez celui qui les regarde, le mécanisme de l'association. À cette place doit intervenir la légende, que la photographie introduit dans le traitement littéraire des rapports vitaux, et sans laquelle toute construction photographique ne peut que rester de l'à-peu-près<sup>145</sup>.

Si l'on revenait, par exemple, au daguerréotype des Langenheim, l'observation benjaminienne montre toute sa pertinence. Dans ce cas, la légende reportée sur l'endos de l'image change radicalement la lecture que le spectateur peut en avoir, car elle apporte les informations relatives au contexte de sa réalisation lui permettant d'exercer une fonction documentaire, ce qui permet aussi d'enrichir la dimension représentative par un complément d'information indispensable, tel que les coordonnées spatio-temporelles relatives au moment de réalisation de l'image, qui rattachent la photographie à un moment précis de l'histoire. C'est donc dans l'interaction entre texte et image que la production d'un savoir au moyen des images se finalise, ce qui d'ailleurs fait la réussite du jumelage entre la photographie et la presse.

Les analyses de Keim<sup>146</sup> à ce propos s'avèrent particulièrement pertinentes. Au-delà de toute contraposition entre langage visuel et sémantique, l'auteur propose de prendre en compte les deux systèmes dans leur interaction ou, plus précisément, la forme *hybride*<sup>147</sup> que leur ensemble constitue : photo et légende. Ce qu'il remarque, notamment d'un point de vue temporel, c'est qu'en plus de nous apporter des informations supplémentaires au sujet de l'image, la légende permet en outre de sortir le cliché de sa dimension instantanée et d'instaurer un récit :

La photo présente, elle ne raconte pas, elle ne peut pas être le sujet d'une histoire sans paroles. Il est indispensable que la légende explique dans quelles conditions le cliché a été pris ; alors la scène immobile d'un instant devient le support de toute une histoire dont elle constitue le moment essentiel, que ce soit le naufrage du Vestris, cliché d'un amateur, garçon de restaurant sur le paquebot, ou l'assassinat du Président Doumer par Gorguloff. L'image photographique prend alors son véritable sens épanoui<sup>148</sup> ».

Ce faisant, la légende conduit l'image vers une extension de sa connotation temporelle, c'est-à-dire au-delà de l'instant de sa saisie sans que cela puisse nuire en quelque sorte à son intégrité visuelle. Bien au contraire, ce sont les différentes lectures auxquelles l'image est soumise qui permettent de

<sup>145</sup> BENJAMIN Walter, « Petite histoire de la photographie » (1931), *Essais I*, 1922-1934, tr. fr. par M. de Gandillac Paris : Denoël/Gonthier, p. 168.

<sup>146</sup> A. KEIM Jean, « La photographie et sa légende », *Communication*, n° 2, 1963, pp. 41-55.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 44.

dégager sa portée historique ; une fonction qui ne fait pas abstraction de la portée documentaire de l'image photographique que seulement la légende permet d'activer. C'est ce que soulignait déjà l'historien de la photographie Beaumont Newhall, affirmant que pour être acceptée comme document, la photographie doit être justifiée comme tel, c'est-à-dire placée dans le temps et dans l'espace<sup>149</sup>. Un propos qui, au-delà de son évidence apparente, en plus de revoir l'autonomie de l'image photographique, lui donne la possibilité d'intégrer autrement le champ d'études historiques, à savoir non pas en tant que simple illustration d'un récit, mais plutôt comme source visuelle. Dans ce cas, non seulement sa capacité dénotative ne sera pas annulée, mais elle sera reconnue et affirmée à part entière, participant à la construction du récit historique.

## 10. Transitions

Par ce premier chapitre, nous avons inauguré notre parcours en essayant de retracer les modalités photographiques de représentation de l'événement. Tout d'abord, l'analyse du daguerréotype des Langanheim nous a permis de revenir aux origines d'un geste fondateur : diriger l'appareil photographique vers le monde afin de produire une image lors d'une circonstance particulière. Ensuite, la référence à la modernité ainsi qu'aux débats théoriques de l'époque concernant la photographie ont fait émerger le lien existant entre cette nouvelle image et l'expression d'une volonté de connaissance accentuée aussi par le potentiel technique et visuel qui la caractérise. Intercepté par la presse, ce « regard savant » a rapidement trouvé dans les pages des journaux et des magazines un allié de premier ordre.

Dans ce contexte, il a été possible de dégager deux axes majeurs autour desquels l'approche photographique de l'événement a été développée. Primo, l'image-événement ou « image *kairòs* » est venue exprimer de manière significative le potentiel photographique, ainsi que l'essence de la rencontre de la photographie avec la presse. Par cette pleine correspondance entre le temps photographique et l'instant représenté, c'est une adhérence qui se produit entre l'image et l'événement, lequel se trouve compris par l'espace de la « vision » déterminée par la prise de vue. Voici donc le savoir qu'elle dégage : l'événement est là, exactement dans ce qu'on voit dans l'image qui, de ce fait, acquiert aussi le statut de « preuve<sup>150</sup> ». À cette première approche de l'événement,

---

<sup>149</sup> NEWHALL Beaumont, *History of Photography*, New York : Museum of Modern Art, 1982.

<sup>150</sup> On aura occasion de revenir sur ces questions plus loin dans notre parcours.

d'ailleurs paradigmatique de la syntaxe visuelle du photojournalisme, il est possible d'en joindre une deuxième. Élaborée en relation à la contamination du milieu de la presse par les expérimentations artistiques des avant-gardes, cette deuxième modalité de lecture de l'événement est définie notamment par l'intervention du montage. Riches quant aux implications épistémologiques, séries, photomontages, photoreportages et récits photographiques impulsent à la photographie un mouvement narratif qui se décline dans le dépassement des frontières restreintes de l'instant photographique, pour explorer un espace-temps plus complexe et varié. Par ces constructions, la photographie acquiert une forme de lisibilité qui, se superposant à la visibilité dont elle est d'emblée porteuse, contribue à lui assigner une place de plus en plus significative dans le domaine de l'information.

Finalement, ce que nous pouvons retenir de cette première partie de notre parcours concerne les modalités de lecture du réel et de l'événement propres à la photographie développées différemment selon qu'elle soit considérée en tant qu'image instantanée ou d'après son inscription dans un dispositif sériel. Dans les deux cas, il reste que face à l'événement la photographie ne se limite pas à enregistrer, plutôt elle saisit le réel pour le restituer ensuite à travers la médiation d'un ensemble de contraintes et de choix esthétiques. En ce sens, en photo l'événement ne se donne pas « en soi », mais toujours comme la résultante d'une construction. Également confrontées à la représentation d'un événement, la guerre du Liban, on verra nos auteurs s'approprier de cette esthétique événementielle ainsi que de ses outils, mais dans le propos d'explorer de nouvelles formes. Toutefois, le fil conducteur qui se dégage de ce parcours restera comme ancrage commun : en attribuant une forme visuelle à « ce qui advient » la photographie vise à produire une lisibilité, autrement dit à rendre l'événement transmissible et, de ce fait, connaissable.

Or, l'événement étant l'objet commun du regard aussi bien photographique qu'historien, c'est bien vers cette deuxième approche qu'il faudra nous tourner. Mais avant de poursuivre notre parcours en cette direction, un passage préalable s'impose. Il concerne justement cet « événement » qui met en marche l'histoire et qui fait la première page des journaux. Par ailleurs, pourrait-il l'historien se dispenser de poser son regard sur cette approche médiatique, ne serait-ce que pour s'en distancier ? Le « problème » que ce flux d'images événementielles soulève relève en effet de la nécessité de souligner l'écart qui existe entre la démarche historique et le regard médiatique sur l'événement, ce qu'il est possible d'établir seulement en récupérant la relation historique à l'événement dès ses origines, c'est-à-dire dès sa manifestation. Voici esquissé l'itinéraire qui traversera les prochaines pages.

## CHAPITRE II DE L'ÉVÉNEMENT À L'HISTOIRE

*D'abord, quelque chose arrive, éclate, déchire un ordre déjà établi ;  
puis une impérieuse demande de sens se fait entendre,  
comme une exigence de mise en ordre ;  
finalement l'événement n'est pas simplement rappelé à l'ordre,  
mais, en quelque façon qui reste à penser,  
il est reconnu, honoré et exalté comme crête du sens.*  
Paul Ricœur

Comment poser la question de la « relation » historique à l'événement sans avoir défini, de façon préalable, qu'est-ce que cet objet auquel l'histoire s'intéresse ? Passage requis par les besoins méthodologiques de notre parcours, ce « détour » refuserait toutefois d'être justifié par sa seule portée fonctionnelle. Tout autant matériau premier qu'enjeu théorique, c'est seulement après en avoir déterminé la nature que l'historien oriente sa manière de faire l'histoire ; pierre de touche de la théorie de l'histoire, l'événement désigne en effet le noyau à partir duquel se dégagent les modalités de construction du savoir historique. C'est pourquoi il représente un enjeu essentiel non seulement sur le plan méthodologique, mais aussi épistémologique en raison des implications qu'il soulève à l'intérieur du champ d'études historiques.

Afin d'être dépliées, ces questions commandent un double mouvement. Tout d'abord, une incursion en territoire phénoménologique nous permettra de tracer un portrait de l'événement en tant que phénomène ; il sera alors possible d'en récupérer les traits spécifiques, dont les modalités de manifestation. Ensuite, il s'agira d'identifier, à l'intérieur du champ d'études historiques, qu'est-ce que l'historien nomme événement, comment cette notion s'inscrit dans le territoire de l'histoire, et par quelle procédure l'historien parvient à inscrire « ce qui advient » dans un régime du sens. Ce qui, comme on le verra, nous conduira précisément au seuil de l'opération historiographique.

## *Prélude*

Dans son texte dédié à la *Renaissance de l'événement*<sup>1</sup> l'historien François Dosse entame son parcours à partir des propos de Nora et, plus précisément, de l'énoncé qui dans son texte donne le titre à l'article désormais célèbre qui en annonçant le « retour<sup>2</sup> ». Révélateur d'une interrogation renouvelée sur le sujet, ce texte contribuerait à faire ressortir la valeur heuristique que cette notion revêt vis-à-vis du champ des études historiques. En soulignant les diverses déclinaisons dans le domaine des sciences humaines et des médias, ce que les thèses de Nora et de Dosse nous permettent d'observer ce sont notamment les développements impulsés à la discipline historique par ces regards extérieurs. Une pluralité d'approches qui s'avère interpeller la discipline historique sur des questions tout à fait centrales. En somme, il existe autour de cette notion une pluralité de regards, d'approches disciplinaires et d'usages qui, entre certaines limites, mérite d'être explorée, et ce, dans l'intention de dégager les contributions que ces approches ont apporté au champ des études historiques.

À ce propos, il peut être utile de revenir d'abord au constat qui se dégage des analyses de deux historiens. Dans l'exorde de son texte, Nora affirme qu'« aucune époque cependant ne s'est vue, comme la nôtre, vivre son présent comme chargé d'un sens déjà *historique*<sup>3</sup> ». Un propos sur lequel Dosse revient également pour affirmer que l'« événementialisation du sens », produite de manière transversale par une pluralité de domaines, et l'on pourrait ajouter aussi la contribution des médias, développe un « nouveau rapport à l'historicité<sup>4</sup> ». Que ce soit par une diverse déclinaison du temps historique ou par une nouvelle manière de décrire l'événement ou de le transmettre, il reste que l'émergence de ces nouvelles approches a pour effet de forcer la discipline historique à prendre position à leurs égards. Il est évident, par exemple, qu'en dénonçant l'émergence de l'« événement-monstre » produit par la nouvelle hyper-événementialité médiatique des moyens de communication, Nora vise au contraire à récupérer et à réévaluer le phénomène de distanciation propre à la posture de l'historien. Sans pouvoir être niées, l'événement étant à la fois un concept clé de la discipline historique, mais aussi une expérience non relégable à un domaine disciplinaire, ces lectures demandent effectivement à l'historien un travail de reconsidération des fondations et des frontières

---

<sup>1</sup> DOSSE François, *Renaissance de l'événement. Un défi pour l'historien : entre sphinx et Phénix*, Paris : Presses Universitaires France, 2010.

<sup>2</sup> NORA Pierre, « Le retour de l'événement », dans *Faire de l'histoire : nouveaux problèmes, nouvelles approches, nouveaux objets*, Paris : Gallimard, (1974) 2001.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 285.

<sup>4</sup> DOSSE François, *Renaissance de l'événement. Un défi pour l'historien : entre sphinx et phénix*, *op. cit.*, p. 1.



de sa propre discipline. Une sorte de pratique « autoréflexive » qui amène l'histoire à réfléchir sur elle-même afin d'affiner davantage son propre regard sur son objet et de rendre raison de sa manière de le traiter. Quelles sont donc les prises de positions historiennes que ces approches ont contribué à soulever ? Et dans quelle mesure la théorie de l'histoire, dans son profil actuel, tient-elle compte de ces influences ? C'est dans cette perspective qu'on propose de considérer ici ces regards « autres » sur l'événement, l'intention étant de mieux comprendre le traitement qu'aujourd'hui l'histoire lui réserve.

Le travail de Marlène Zarader<sup>5</sup> nous offre sur ces thèmes une réflexion très stimulante qu'on propose ici de considérer. L'intérêt dont témoigne son analyse est pour nous double : d'une part, elle nous offre un aperçu très significatif de l'approche phénoménologique et philosophique, et de l'autre elle tisse des liens entre celles-ci et l'épistémologie historique actuelle. Loin de représenter une entrave, l'ancrage phénoménologique permet à Zarader de retracer facilement l'héritage philosophique et phénoménologique de certains concepts propres à la théorie de l'histoire contemporaine. Située au centre de l'enquête de Zarader, cette multiplicité de regards autour de l'événement est posée dans l'intention de retracer les implications de cette convergence, d'en mesurer les écarts comme les superpositions.

Dans ce cadre, le choix d'aborder en premier l'approche phénoménologique relève de la nécessité de tracer une caractérisation de ce phénomène particulier ; un portrait qu'on verra jouer un rôle fédérateur entre le regard phénoménologique et celui historien. Aussi, considérer la phénoménalité de l'événement signifie soulever en même temps la question de sa reconnaissance, une problématique par laquelle historiens et phénoménologues sont aussi concernés. Mais surtout, elle permet de répondre à des questions essentielles : qu'est-ce qu'un événement, comment se caractérise-t-il, et comment l'identifier ?

## 1. Qu'est-ce que l'événement ? Approche phénoménologique

Sans entrer dans le détail de la réduction phénoménologique évoquée par Zarader, ce qu'il importe de retenir ici c'est le profil de l'événement que la procédure husserlienne parvient à déterminer. À cet égard, nous avons trouvé dans les analyses de Jean-Luc Marion et Claude Romano une contribution essentielle. Dans son ouvrage *Étant donné. Essai d'une phénoménologie de la donation*,

---

<sup>5</sup> ZARADER Marlène, « L'événement entre phénoménologie et histoire », *Tijdschrift voor Filosofie*, vol. 66, n° 2, 2004, pp. 287-321.

Marion dédie quelques pages particulièrement significatives à la caractérisation de ce phénomène dont la nature paradoxale se révèle d'après les modalités de sa manifestation. L'événement, écrit Marion, « apparaît à la mesure où il surgit, monte, arrive, advient s'impose, se fait et éclate – bref, il presse le regard, plus que le regard ne s'empresse vers lui<sup>6</sup> ». C'est ainsi, rebondit Zarader, que dans le monde sa manifestation prend la forme suivante :

[...] au lieu de s'inscrire dans le monde, il l'interrompt, au lieu de se dessiner sur un horizon, il le fait éclater, au lieu d'être constitué par un sujet, il le surprend, voire le destitue, etc. L'événement est donc défini par son excès radical, par sa puissance de saturation<sup>7</sup>.

Dans le portrait tracé dans son ouvrage *L'événement et le temps*, Romano, tout en restant sur la même ligne interprétative de Marion, nous apporte quelques éléments supplémentaires. L'événement, précise-t-il :

Il s'annonce, en effet, tout d'abord, avec le caractère de l'absolue nouveauté : radicalement imprévisible, car d'abord fondamentalement inexplicable à partir des possibles qui lui préexistent dans le monde. En survenant, il ouvre dans le possible la faille de la surprise [...]. Déchirure et hiatus, brisure irréparable, l'événement lacère la trame de nos attentes et bouleverse le plan de nos projets<sup>8</sup>.

De même, Françoise Dastur en souligne le caractère *in-attendu* : « peut-être ne peut-on le caractériser d'emblée comme ce à quoi on ne s'attend pas, ce qui sur-vient et vient ainsi *sur* nous par surprise, ce qui nous “tombe dessus”, l'accident au sens propre<sup>9</sup> ».

La récurrence de termes tels ceux de rupture, surprise, césure, nouveauté, en plus de décrire l'essentiel du profil phénoménologique de l'événement, nous offrent la possibilité de formuler deux remarques supplémentaires. La première relève d'une question de détermination. En effet, il est possible de noter que Romano et Dastur, afin de formuler leur description, s'appuient sur l'introduction d'un référent. Sa capacité de « lacérer la trame de *nos* attentes », ou de venir « *sur nous* par surprise (comme) ce qui *nous tombe* dessus », montre bien que l'événement ne se donne jamais « en soi », mais qu'il est toujours déterminé par le sujet. Loin de correspondre à une entité abstraite ou à un concept, précise Carlo Diano, l'événement : « est toujours de quelqu'un et, comme tel, aussi

<sup>6</sup> MARION Jean-Luc, *Étant donné. Essai d'une phénoménologie de la donation*, Paris : PUF, 2013, p. 264

<sup>7</sup> ZARADER Marlène, « L'événement entre phénoménologie et histoire », *op. cit.*, p. 291.

<sup>8</sup> ROMANO Claude, *L'événement et le temps*, Paris : PUF, 2012, p. 164.

<sup>9</sup> DASTUR Françoise, « Pour une phénoménologie de l'événement : l'attente et la surprise », *Études phénoménologiques*, n° 25, 1997, pp. 59-75, p. 64.

toujours déterminé. Il est déterminé par la sphère du sujet et non par celle d'un objet inconnaissable<sup>10</sup> ». Ce qui fait de lui, conclut-il, « une catégorie entièrement phénoménologique<sup>11</sup> ».

En raison des implications qu'elle comporte, cette particularité mérite d'être soulignée davantage. En effet, non seulement elle contribue à distinguer ce phénomène de ce qui simplement « advient », mais de manière fort significative, elle restreint son avènement à la sphère humaine<sup>12</sup>. Une caractéristique qu'il conviendra de tenir présent par la suite, aussi pour ce qui concerne le point de vue historique. À ce moment, on verra l'historien trouver dans cette marque une des conditions essentielles permettant de qualifier l'événement d'historique : à savoir « ce sont les humains qui le produisent ou le subissent. Les humains font arriver quelque chose ou sont affectés par les événements qui simplement arrivent ou que d'autres humains font arriver<sup>13</sup> ». Au niveau de l'interprétation, on verra comme le sujet reste toujours impliqué par « ce qui advient » même après sa manifestation dans la mesure où celle-ci appelle à l'élaboration d'un sens.

Si l'on voulait suivre davantage les analyses de Zarader sur ce point, on pourrait apporter ici la distinction suivante : si tous les phénomènes disposent d'une structure d'événementialité, et si dans la plupart des cas celle-ci demeure cachée, c'est seulement dans des cas particuliers qu'elle devient manifeste. C'est là que l'événement émerge, sa particularité étant de faire apparaître « la structure (habituellement dissimulée) de toute phénoménalité<sup>14</sup> ». Car « c'est seulement lorsque ces structures défont, échouent, que quelque chose comme un événement se manifeste<sup>15</sup> ». Bien que formulée dans le cadre du registre phénoménologique, cette distinction, une fois soumise à une procédure d'élargissement, gardera tout son sens. Pensons, par exemple, au domaine de l'information et à la distinction très controversée entre « fait divers » et « événement<sup>16</sup> ». La critique de Nora s'appuie, en effet, sur le constat que la transmission constante d'informations produite par les médias entraîne un

<sup>10</sup> DIANO Carlo, *Forma e evento. Principi per una interpretazione del mondo greco*, Vicenza : Neri Pozza, 1952, tr. fr. P. Grenet et M. Valensi, *Forme et événement. Principes pour une interprétation du monde grec*, Combas : Éditions de l'éclat, 1994, p. 23-24.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> À ce propos précise Diano : « Qu'il pleuve est quelque chose qui advient [*accade*], mais cela ne suffit pas pour en faire un événement : pour qu'il s'agisse d'un événement, il est nécessaire que cet avènement [*accadere*] soit senti comme tel par moi. Et pourtant, si chaque événement se présente à la conscience comme avènement [*accadimento*], tout événement n'est pas pourtant événement. Cette distinction, universellement sous-entendue par les commentateurs, est déjà présente chez Aristote, lequel, parlant de la *tyché*, qu'il restreint à la seule sphère humaine, affirme que non point tous les avènements qui excluent la nécessité (...) sont *apo tycheis*, mais seulement ceux dont l'homme présume qu'ils doivent être en vue de la fin. Ce qui revient à dire advenus pour lui », p. 66.

<sup>13</sup> RICŒUR Paul, « Le retour de l'événement », *Mélanges de l'école française de Rome. Italie et Méditerranée*, vol. 104, n° 1, 1992, pp. 29-35, p. 29.

<sup>14</sup> ZARADER Marlène, « L'événement entre phénoménologie et histoire », *op. cit.*, p. 297.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 296.

<sup>16</sup> L'étude du photojournalisme d'ailleurs, ne peut se passer de se poser la question. À ce propos, voir LAVOIE Vincent, *L'instant-monument*, *op. cit.*, pp. 28-33.

double risque : ou bien d'aplatir l'événement au niveau du fait divers, ou vice-versa de porter le fait divers au niveau de l'événement<sup>17</sup>. Dans les deux cas, il reste que la part d'événementialité, son chiffre déterminant, c'est-à-dire l'excès, la rupture, la discontinuité, donc l'exception, serait irrémédiablement écartée, finissant par noyer l'événement lui-même. La procédure de ce mode de fonctionnement serait la suivante :

Si on universalise ce régime d'exception, on ne dispose plus d'aucun moyen pour distinguer ce phénomène spécifique qu'est l'événement des autres phénomènes. On croit multiplier l'événement à l'infini, en vérité on l'annule, on en efface le lieu<sup>18</sup>.

Voilà pourquoi l'historien choisit de prendre les distances de cette nouvelle forme d'événementialité tout en réaffirmant les bénéfices de l'opération historique. On comprend, donc, comment les propos de Zarader, bien que provenant d'un autre registre (ou plutôt en raison de cela), viennent supporter les thèses de l'historien nous permettant d'en saisir la portée et le risque qu'elles nous signalent, à savoir l'annulation même de l'événement. À la lumière de ces considérations, il est donc possible de lire la récusation de « l'événement-monstre », prônée par Nora, comme une illustration des retombées de ce constat permettant à l'historien d'affirmer la différence ou plutôt la distance introduite par l'épisode historique face à la consommation produite par les médias.

Qu'il nous soit permis ici une petite digression. Face à la surexposition médiatique dont la guerre civile du Liban a fait l'objet et qu'on verra, pour des raisons historiques, caractériser ce conflit, on pourrait avancer l'hypothèse que les images de Beyrouth qui font l'objet de cette étude constituent une sorte de « réponse » aux images événementielles traditionnelles. Leur propos étant de récupérer la « différence » de l'événement face aux autres phénomènes, et de rendre visuellement l'écart qui le caractérise. C'est aussi en ce sens qu'on verra ces représentations se rapprocher du geste historien dont la caractéristique consiste dans la capacité d'investir ce qui advient d'une distance critique ouvrant à l'espace de la réflexion. Mais revenons à notre parcours.

Ce que nous avons posé ici, ce sont les premiers effets de ces contacts qui ont lieu entre phénoménologie et histoire autour de la notion d'événement. Mais avant d'observer de plus près la nature de cette superposition, il est opportun d'apporter quelques autres réflexions préalables. Jusqu'ici, le portrait de cette notion, formulé à partir de sa phénoménalité, en plus de révéler son mode de manifestation, nous a fourni les outils nécessaires pour procéder à sa reconnaissance. Ce

---

<sup>17</sup> NORA Pierre, « Le retour de l'événement », *op. cit.*, p. 293.

<sup>18</sup> ZARADER Marlène, « L'événement entre phénoménologie et histoire », *op. cit.*, p. 299.

que nous n'avons pas encore examiné, par contre, ce sont les effets temporels liés à sa manifestation. Certes, on pourrait considérer ce volet ultérieur comme étant inhérent à la structure même du phénomène-événement, une sorte de complément d'information nous permettant de compléter notre portrait. Cependant, le deuxième référent de cette recherche, à savoir le regard historien autour de l'événement, nous impose de porter une attention toute particulière sur les articulations temporelles liées à sa compréhension, un des enjeux essentiels de la discipline historique. Donc, comment peut-on saisir les traits temporels de « ce qui advient » et quel registre décrivent-ils ?

## 2. L'événement et le temps

La question n'est pas sans importance, car, comme on verra, il existe entre l'événement et le temps un rapport essentiel. Qualifier cette relation nous permet d'observer, par la voie négative, que le temps qui le caractérise n'est pas celui transmis par les médias, mais qu'il n'est pas non plus celui établi par l'histoire ou la chronologie<sup>19</sup>. La modernité médiatique, qui attribue à l'événement le temps du quotidien, finit inévitablement par annuler sa singularité dans la simple chronique, ce qui, observent Bensa et Fassin, revient à affirmer que « l'événement existerait uniquement dans ce rapport au temps qui accompagne la médiatisation, celui de la modernité<sup>20</sup> », dont la connotation temporelle correspond à « l'incessant surgissement d'un présent perpétuel<sup>21</sup> ». Du point de vue de l'histoire, et pour anticiper la suite de notre analyse, ce que la temporalité de l'événement pose est un problème majeur, à savoir la confrontation avec une discontinuité qui s'avère irréductible. Finalement, c'est précisément par une particulière connotation temporelle que ce phénomène se manifeste tout en réorganisant notre rapport au temps, c'est pourquoi notre parcours ne pourra se passer d'en réviser les traits essentiels.

Faisons donc un pas en arrière. En accord avec la description formulée sur le plan phénoménologique, ce sont les modalités de sa manifestation à nous renseigner quant à la nature

---

<sup>19</sup> SOUSSANA Gad, « De l'événement depuis la nuit », dans DERRIDA Jacques, NOUSS Alexis, SOUSSANA Gad, *Dire l'événement est-ce possible ? Séminaire de Montréal, pour Jacques Derrida*, Paris : L'Harmattan, 2001 ; voir aussi p. 23 : « Il n'y a pas de moment décomposable de l'événement, il n'y en a pas qui comporte de l'évidence, de l'absolue visibilité, autant le dire d'emblée – dans un audace délibérée – *le temps de l'événement n'est pas le temps de l'histoire*. Ni celui du calendrier. C'est un temps sans chronologie – ni lieu – qui n'en fini pas d'arriver *tout autrement*, un temps qui défie le temps au point de le rendre possible ».

<sup>20</sup> BENSA Alba, FASSIN Eric, « Les sciences sociales face à l'événement », *Terrain*, n° 38, 2002, pp. 5- 20, mis en ligne le 06 mars 2007, <http://terrain.revues.org/1888>.

<sup>21</sup> *Ibid.*

temporelle de l'événement. À partir des propos de Marion, de Romano et de Zarader mentionnés plus haut, l'on remarquera qu'un certain nombre des caractéristiques qui lui ont été attribuées apparaissent soit temporellement connotées, soit entraînant des effets de nature temporelle. Parmi ses attributs, ceux d'*interruption*, de *déchirure*, et de *hiatus* demeurent sans doute les plus significatifs. Mais si, comme Diano nous l'a appris, l'événement nécessite, pour sa manifestation, la présence d'un sujet, de quoi au juste serait-il l'*interruption*, ou l'*arrêt*? En tant que phénomène, c'est sur le plan temporel (ou mieux, de la perception temporelle du sujet) qu'il se manifeste sous forme d'interruption, d'où le titre de *puissance séparatrice* qui lui a souvent été accordé. Émergence d'une césure, d'une discontinuité, d'une cassure qui suspend le courant du devenir tel que perçu par le sujet, par sa manifestation l'événement intervient dans le temps en lui-même en y apportant la marque d'une séparation. Car suite à sa *puissance séparatrice*<sup>22</sup>, de nouvelles configurations temporelles prennent forme. Diano nous en a parlé comme d'un « temps d'arrêt<sup>23</sup> » qui vient à marquer une scission. Mais comment cette séparation se manifeste-t-elle et quels effets lui attribuer sur le plan temporel? Voici une observation générale, mais tout de même essentielle :

En tant que *id quod cuique evenit* (ce qui advient à quelqu'un) l'événement est toujours *hic et nunc* (ici et maintenant). Il n'est événement sinon dans le lieu précis où je suis et dans l'instant où je le reconnais. [...] De ce qui précède, il est clair que ce ne sont pas le *hic et nunc* qui localisent et temporalisent l'événement, mais c'est l'événement qui temporalise le *nunc* et localise le *hic* [...] <sup>24</sup>.

L'intérêt de ces propos consiste notamment dans l'illustration que Diano fait du renversement qu'il instaure. Un basculement essentiel qu'on pourrait paraphraser de la manière suivante : ce n'est pas le temps qui permet une temporalisation de l'événement (c'est-à-dire de l'inscrire dans le temps), mais au contraire, c'est son advenir qui rend possible la manifestation du temps, ce qui, d'un point de vue phénoménologique, revient à affirmer que sa caractéristique principale consiste précisément dans la temporalisation du temps. Afin d'éclaircir davantage ce propos, on se fiera à nouveau aux analyses menées par Claude Romano dans son ouvrage *L'événement et le temps* dont on propose de récupérer ici

<sup>22</sup> Ce qui, sur le plan temporel, ne vas pas sans convoquer, par conséquent, l'idée de continuité : En effet, affirme Diano, « [...] c'est parce qu'il est comme une interruption de la ligne indifférenciée et non reconnue de la durée – à savoir de l'existence comme existence vécue – que l'événement émerge et s'impose [...] », *op. cit.*, p. 67. Une contraposition, celle entre discontinuité/continuité, qui sera aussi d'un point de vue historique un des nœuds principaux auquel nous serons confrontés.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 23 : « Qu'est-ce que c'est pour moi et non en soi? Qu'est-ce que c'est dans le cours de ma vie, là où cette intervention s'insère et marque, si peu que soit, un temps d'arrêt? Employez le nom que vous voudrez; moi je me sers du nom grec et je dis : un *tyché*, un événement ».

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 67.

quelques points essentiels. En accord avec les propos de Diano, et se situant sur le même plan phénoménologique, c'est ainsi que Romano décrit ce phénomène de temporalisation du temps :

Dès lors, pas plus qu'il ne se produit *dans* le monde, l'événement ne survient davantage *dans* le temps ; il déploie le temps dans la pluralité de ses dimensionnels en survenant lui-même comme sa propre temporalisation. À la différence du fait intramondain, il ne se produit pas au présent, mais, en débordant originairement le présent de son effectuation, *donne à voir* le temps selon une optique phénoménologique qui restait entièrement fermée à la philosophie traditionnelle du temps<sup>25</sup>.

Après avoir pris le temps de le distancier du « fait intramondain » dont les modalités de compréhension demeurent celles de l'intratemporalité, c'est-à-dire de l'attente, de la présentification et du souvenir, Romano se dédie à illustrer la particularité de l'événement. Celui-ci, « à la différence du fait, ne se *présente* jamais lui-même comme accompli au présent, puisqu'il ne peut justement apparaître avec le sens qui est le sien à celui qui en fait l'*ex-pér-i-ence* <sup>26</sup> ». Échappant à une chronologie factuelle, celle déterminée par les adverbes temporels tels que « d'abord », « puis », « enfin », l'événement, au contraire, ouvre une forme de compréhension exclusivement rétroactive, qui pourrait paraître « fondamentalement *anachronique* <sup>27</sup> ». En ce sens, il ne se dit pas temporel, mais plutôt temporalisant, car son irruption permet, comme il en fut question précédemment, de « donner à voir le temps », tout en en produisant une forme de compréhension.

Pour cela, l'événement se définit par trois traits essentiels que Romano nomme de la manière suivante : « 1/ inaugural ; 2/ rétrospectif ; 3/ prospectif <sup>28</sup> ». Expression d'une nouveauté absolue, il se dit inaugural, car se soustrayant à tout phénomène de prévision, de pré-connaissance ou d'attente il est porteur d'un commencement absolu. Autrement dit, il se soustrait à la disposition de l'attente et de toute expectative. Sa nouveauté l'extrait inexorablement de toute possible anticipation; en revanche, c'est par son émergence que s'instaure un nouvel ordre. Alors, c'est seulement *après* son surgissement, a posteriori, qu'il acquiert « le sens qui était alors déjà le sien <sup>29</sup> », d'où sa définition en tant que rétrospectif. À cette dernière caractéristique, précise Romano, s'ajoute aussi un corollaire supplémentaire qui mérite d'être souligné : « considéré non plus simplement en lui-même, mais dans son rapport aux autres événements, il nous met en demeure de comprendre autrement son passé

<sup>25</sup> ROMANO Claude, *L'événement et le temps*, op. cit., p. 148.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 176.

conformément au sens qu'il fait surgir<sup>30</sup> ». Autrement dit, non seulement il s'ouvre à la compréhension seulement a posteriori, mais il intervient aussi significativement sur ce qui le précède en en modifiant radicalement le sens à la lumière de son apparition. Ce qui signifie que la temporalisation du temps qu'il produit ne relève pas d'une diverse perception du temps, mais plus profondément, elle appelle à une nouvelle compréhension ou, plus précisément, à la production d'une nouvelle signification. C'est précisément dans cette capacité que réside, d'ailleurs, la « dimension *critique* et *aléthique* », ou révélatrice de l'événement qui, en surgissant, « renouvelle la compréhension de ce qui lui préexiste<sup>31</sup> ».

D'après Marion, deux conséquences produisent ce renversement herméneutique important. Le philosophe français étudie, en effet, la manière dont les modalités de son surgissement modifient la lecture habituelle de la relation entre cause et effet, ce qui nous donne un autre exemple du lien que l'ordre temporel détient avec le régime d'intelligibilité. Par ses observations, Marion montre tout d'abord que la traditionnelle « primauté » temporelle et épistémologique, d'habitude associée aux « causes » (sur les effets), se trouve complètement renversée par la manifestation de l'événement qui, au contraire, vient à « précéder » sa cause<sup>32</sup>, ou plutôt à l'instaurer. L'affirmation est d'autant plus significative dans le cadre de ces analyses qu'elle permet à Marion d'identifier en elle la ligne de partage entre fait et événement, le premier étant justement le « simple produit d'une cause ». La nouveauté radicale qui le définit introduirait, en revanche, un basculement de la cause à l'effet déplaçant vers ce dernier l'épicentre interprétatif. C'est à l'effet, alors, que sera accordé un double privilège : d'abord temporel, car « lui seul surgit au et en présent, *se* donne » et ensuite épistémologique, puisque « sans l'effet, il n'y aurait ni sens ni nécessité à s'enquérir d'une cause quelconque<sup>33</sup> ».

Suite à cette première conséquence, en voici paraître une deuxième axée sur la thèse suivante : « en tant que phénomène donné *l'événement n'a pas de cause adéquate* et ne peut pas en avoir. C'est d'ailleurs seulement ainsi qu'il s'avance à pas de colombe, imprévu, insolite, inattendu, inouï et invu<sup>34</sup> ». Ce qui pourrait paraître paradoxal dans ce contexte, mais qui pour nous, au contraire, est fort significatif, c'est l'exemple que Marion apporte afin d'éclaircir son propos. Il décide de se tourner vers l'histoire dans l'intention de montrer qu'il n'existe pas d'équation possible entre la totalité des

---

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> MARION Jean-Luc, *Étant donné. Essai d'une phénoménologie de la donation*, op. cit., p. 273.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 276.



causes et l'événement qui leur est associé. Se basant sur les thèses de Furet, d'après qui « plus un événement est lourd de conséquences, moins il est possible de le penser à partir de ses causes<sup>35</sup> », Marion prend la mesure de la relation qui s'installe entre la détermination des causes et l'épisode historique de la Première Guerre mondiale, pour ne prendre que cet exemple. Après avoir reconnu le travail opéré par les historiens pour l'établissement des causes, il observe qu'une telle floraison finit par interdire l'attribution d'une cause à l'événement qui reste, de ce fait, inexplicable, même par leur combinaison. Ce qui d'ailleurs confirme son trait d'imprévisibilité. Sans vouloir discréditer la démarche historique qui trouve dans l'identification des causes de « ce qui advient » une de ses raisons d'être, les réflexions de Marion proposent une mise en perspective du travail historien. Une démarche tout à fait significative, car par le croisement de perspectives qu'elle mobilise, elle représente un des enjeux majeurs de l'épistémologie historique contemporaine<sup>36</sup>.

Après avoir traité du caractère *inaugural* et *rétrospectif*, on retrouve ici son troisième et dernier attribut, à savoir celui d'être *prospectif*. En plus de modifier la lecture du passé, son apparition ouvre au futur par la projection d'un avenir absolument nouveau, imprévisible et pour cela « irréductible à tout projet et à toute préfiguration<sup>37</sup> ». Une caractéristique sans laquelle l'événement perdrait plus qu'un de ses traits principaux, son essence elle-même. En effet, de la même manière qu'il n'y a pas, parmi ces traits d'essence, un qui prévaudrait sur les autres, c'est uniquement par leur combinaison qu'il se caractérise et que, par conséquent, il se donne.

Il nous semble que la caractérisation temporelle de l'événement évoquée plus haut, et les questionnements qui en dérivent demeurent ici particulièrement significatifs. Nous en retenons l'idée principale : par sa manifestation, il permet l'émergence du temps et pose la question du *sens*. L'importance de cette observation peut d'ailleurs être saisie aussi sous un autre angle de vue, à savoir la distinction radicale qu'elle permet d'introduire entre l'événement et le fait (intramondain). Comme le précise Romano, si le temps qu'il inaugure est profondément différent de celui de la chronologie factuelle c'est parce qu'il est constitutivement chargé d'une interrogation sur le sens qui ne peut pas être écartée. Par son émergence, « ce qui advient » appelle en effet à une réorganisation du sens allant du phénomène en lui-même vers le temps qui le précède et le suit, et ce à partir d'une démarcation dont lui-même est la source. Passé, présent et futur, tout en gardant la distance qui les sépare en tant

<sup>35</sup> FURET François, *Le passé d'une illusion*, Paris : Livre de Poche, 1995, p. 49.

<sup>36</sup> On reviendra sur ces questions plus loin dans notre analyse.

<sup>37</sup> ROMANO Claude, *L'événement et le temps*, *op. cit.*, p. 181.

qu'échelons temporels, acquièrent alors une signification inédite qui contribue à les associer à une *autre valeur du sens*<sup>38</sup>.

En dehors du champ phénoménologique, dans une analyse réalisée dans le domaine des sciences sociales, Bensa et Fassin proposent de voir dans cette « contraction du temps<sup>39</sup> » qu'est l'événement, une « étrange pliure à partir de laquelle plus rien n'est pareil<sup>40</sup> ». Une modification donnée par le « changement de rythme<sup>41</sup> » qu'il impose à partir duquel : « le champ de la mémoire et celui du possible sont rouverts par référence à de nouveaux principes d'intelligibilité<sup>42</sup> ». On comprendra mieux, alors le raccourci épistémologique que Bensa et Fassin posent au début de leur analyse et qu'ils formulent ainsi :

Pour éviter ce double écueil, la réduction par le contexte ou par la construction, il convient de restituer à l'événement sa spécificité temporelle : il manifeste à lui seul une rupture d'intelligibilité. L'évidence habituelle de la compréhension est soudain suspendue : à un moment donné, littéralement, on ne comprend plus, on ne s'entend plus. Le sens devient incertain<sup>43</sup>.

Comme on peut l'observer, on repère facilement l'équivalence que ces propos instaurent entre la *spécificité temporelle* de l'événement et la *rupture d'intelligibilité* qu'il entraîne. Le temps suspendu correspondrait alors à la suspension du sens qu'il entraîne. Cette lecture permettrait, finalement, de comprendre les traits d'essence attribués à ce phénomène (césure, singularité, puissance critique et séparatrice), dans leur signification la plus profonde. Or, la question qui se pose à la suite de ces considérations relève précisément de la production du sens. En effet, comment reconstituer l'horizon d'intelligibilité face à une telle rupture ? En d'autres termes, comment le champ des études historiques parvient-il à reconstituer l'événement en en produisant une représentation ? C'est en

---

<sup>38</sup> Dans l'ouvrage *Le temps qui reste*, Giorgio Agamben nous offre un exemple très clair des effets liés à cette approche temporelle de l'événement. Par sa lecture philosophique de l'œuvre de Saint Paul, il montre que l'événement de la résurrection agit en restructurant la temporalité et en attribuant à la parole une diverse signification. Le temps relu *à partir* de la démarcation établie par l'événement messianique acquiert par celui-ci une tonalité tout à fait nouvelle : si *avant* c'est le temps des prophètes qui règne, l'horizon temporel situé dans le futur, aspirant à un monde à venir ; *après*, le temps devient celui des apôtres, l'horizon désormais contracté sur le présent. Les paroles respectives, produites selon l'ordre de l'*avant* ou de l'*après*, exprimant, par leur signification, les différentes perspectives temporelles que l'événement a permis d'inaugurer. AGAMBEN Giorgio, *Il tempo che resta. Un commento alla Lettera ai Romani*, Torino : Bollati Boringhieri, 2000, tr. fr. J. Revel, *Le temps qui reste : un commentaire de l'Épître aux Romains*, Paris : Payot & Rivages, 2004.

<sup>39</sup> BENSA Alban, FASSIN Eric, « Les sciences sociales face à l'événement », *op. cit.*, p. 6.

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> *Ibid.*, p.4.

suivant ces questions que nous allons poursuivre notre analyse de façon à amener notre réflexion au seuil de l'opération historiographique.

### 3. Regards historiens sur l'événement

L'appel à l'interprétation soulevé par la manifestation de l'événement trouve sur le plan historique sa forme plus accomplie. Mais avant d'étudier par quels moyens celle-ci cherche à produire une forme de compréhension de « ce qui advient », il est nécessaire d'observer de plus près ce que les historiens placent derrière ce terme. Étant donné l'amplitude du propos, nous ne prétendons pas ici retracer les multiples rôles et significations assignés par les historiens à cette notion. Par contre, nous nous concentrerons sur la lecture qu'en propose la « Nouvelle Histoire » ainsi que sur les formulations les plus récentes élaborées par l'épistémologie historique contemporaine. D'un point de vue théorique, les derniers avancements formulés dans le cadre de la théorie de l'histoire nous ont largement montré la centralité de la question. Une *renaissance* qui signale comme, en réalité, plus que de la *revenance* d'un concept il s'agit de la dernière de ses métamorphoses. Cependant, ce serait sans doute limitant d'enfermer notre approche sur le plan exclusivement théorique. Outre le fait d'offrir une matière de réflexion à la raison historique, cette nouvelle lecture de l'événement entraîne en effet des modifications majeures au niveau historiographique. Autrement dit, loin de se cantonner à une dimension spéculative, cette notion s'avère traverser le champ des études historiques dessinant une parabole qui va de sa conception jusqu'à la détermination de la manière de *faire* l'histoire. Finalement, étant précisément ce « faire » que l'on essaie ici de retracer, c'est-à-dire le travail de construction qui amène au récit historique, cette même parabole représente notre porte d'entrée à la construction historique. Du reste, n'est-ce pas le récit historique ce bras opératoire qui permet de mettre en relation le texte à l'action ? Et le traitement historique de l'événement ne dérive-t-il pas de la conception qui réside en amont de son écriture ? Voilà brièvement annoncée la démarche des prochaines pages et, dans un sens plus large, du prochain chapitre.

Qu'en est-il du regard contemporain porté sur la question par les historiens ? Bien qu'aujourd'hui l'histoire ne se considère plus comme « événementielle<sup>44</sup> », elle continue de se préoccuper de cette notion. Après avoir abandonné le vieux concept de « fait historique remarquable », dès les années

---

<sup>44</sup> Par ce terme on se réfère notamment à la caractérisation que l'École des Annales attribuait à l'histoire positiviste dont l'approche se limitait à une relecture chronologique et linéaire d'un enchaînement d'événements.

1970 et 1980 l'historien commence à regarder à l'événement autrement. Un changement entraîné aussi par les lectures formulées à l'extérieur de l'horizon historique. Parmi celles-ci, l'apport phénoménologique précédemment illustré s'avère sans doute fort significatif. Or, face à cette caractérisation, quelle est l'interprétation formulée par les historiens ? Quels points de contact et quelles différences est-il possible d'établir entre les deux ? C'est ce que nous proposons ici de retracer.

Dans son célèbre article, Nora met en relation *l'événement-monstre* construit par les médias, et celui qui fait l'objet de l'attention des historiens. Afin de nous permettre de mieux l'identifier, il n'hésite pas à en signaler quelques traits distinctifs, de manière à mettre en relation l'acte de reconnaissance à sa manifestation. Ainsi, l'on verra l'événement se définir « par son importance et [par] la nouveauté de son message<sup>45</sup> », il est « précisément la rupture qui met en cause<sup>46</sup> », « l'accident qui bouleverse et prend au dépourvu<sup>47</sup> ». À côté de ces éléments, Nora juxtapose des considérations autour de la nature temporelle de « ce qui advient » qui, par son « apparition, surgissement<sup>48</sup> », parvient à « faire remonter l'héritage le plus archaïque<sup>49</sup> ». Finalement, pour l'historien, il ne restera plus que « revenir de l'évidence de l'événement à la mise en évidence du système. Car l'unicité pour qu'elle devienne intelligible, postule toujours l'existence d'une série que la nouveauté fait surgir<sup>50</sup> ». Ce caractère de surgissement que Nora reconnaît à ce phénomène amène l'historien à le remarquer là où il se concrétise, c'est-à-dire dans la pratique du travail historique. C'est le cas, par exemple, de l'œuvre de Duby qui dans son écriture de la bataille de Bouvines reste fidèle à la manifestation de l'inattendu<sup>51</sup>.

L'insistance sur l'événement comme surgissement du nouveau constitue un trait récurrent que les historiens n'hésitent pas à reconnaître. Non loin des positions de Nora sur la question se situent celles formulées par Ricœur. Dans son article intitulé *l'Événement et le sens*, le philosophe français emploie des formules qui ne nous sont pas inconnues, et ce, dans l'intention de les mettre en relation avec le travail de l'historien:

---

<sup>45</sup> NORA Pierre, « Le retour de l'événement », *op. cit.*, p. 293.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 298.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 304.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 303.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 305.

<sup>51</sup> NORA Pierre, préface à DUBY Georges, *Le dimanche de Bouvines : 27 juillet 1214*, Paris : Gallimard, 2005, p. III.

[...] d'abord, quelque chose arrive, éclate, déchire un ordre déjà établi ; puis une impérieuse demande de sens se fait entendre, comme une exigence de mise en ordre ; finalement l'événement n'est pas simplement rappelé à l'ordre, mais, en quelque façon qui reste à penser, il est reconnu, honoré et exalté comme crête du sens<sup>52</sup>.

Cette démarche, à laquelle Ricœur confère une allure presque rythmique, ne va pas sans apporter des précisions ultérieures autour de la différence que l'événement instaure et qui est à la source de la demande de sens qui en dérive. Pour cela, la réaffirmation de la présence d'un sujet est soulignée avec fermeté en plus d'être tout à fait centrale. C'est seulement en relation à « notre attente<sup>53</sup> », à « notre préoccupation<sup>54</sup> » et « notre souci<sup>55</sup> » que l'événement se manifeste comme tel, c'est-à-dire en se différenciant, par son exceptionnalité, de tout autre advenir. L'écart qu'il instaure avec l'ordre établi représente l'unité de mesure de la nouveauté qu'il apporte. Le comprendre, l'historien le peut, mais seulement à condition d'instaurer un ordre nouveau qui puisse comprendre « ce qui advient » et dans lequel le sens qui lui est nouvellement attribué n'ira pas sans réduire « l'irrationalité principielle de la nouveauté<sup>56</sup> » qui le caractérise. Finalement, note Ricœur, « la demande de sens se présente alors comme demande de maîtrise *intellectuelle* autant que *pratique* de l'aspect exceptionnel de l'événement<sup>57</sup> ». Raison pour laquelle, comme nous l'avons remarqué plus haut, toute réflexion sur l'opération historiographique ne pourra pas faire abstraction d'un ensemble de considérations théoriques préalables.

À ce propos, les analyses formulées par Pomian dans son ouvrage *L'ordre du temps* sont également très intéressantes. L'événement, duquel il retrace le parcours et les multiples relations qu'il a entretenues avec l'histoire, y figure aussi dans sa signification la plus récente dont le trait caractéristique est identifié dans celui de la *discontinuité*. La qualifiant, en plus, de *révélatrice*, Pomian s'expose à une réflexion que nous ne considérons pas marginale. Que ce soit par les changements qu'il entraîne par son advenir, ou encore par les modifications exigées d'une histoire qui veuille en tenir compte, l'événement, pris dans cette « acception nouvelle<sup>58</sup> » ne va pas sans faire émerger des nouvelles possibilités en rupture avec les précédentes, ses traits essentiels étant « non un changement dans le monde ambiant, mais une discontinuité constatée dans un modèle », « une rupture par

---

<sup>52</sup> RICŒUR Paul, « L'événement et le sens », dans Jean-Luc PETIT (dir.), *L'événement en perspective*, Paris : Éditions de l'EHESS, 1991, p. 41.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> *Ibid.*

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> POMIAN Krzysztof, *L'ordre du temps*, Paris : Gallimard, 1984, p. 33.

rapport à l'état antérieur<sup>59</sup> ». Pomian reconnaît l'ouverture potentielle de cette définition apportée par plusieurs regards disciplinaires sur la base suivante : « Dorénavant – précise-t-il – pour qu'il y ait événement, il faut et il suffit qu'une discontinuité se manifeste dans un substrat quel qu'en soit le statut ontologique : visible, restructurable, observable, macro ou microscopique<sup>60</sup> ». Finalement, sur la même longueur d'onde, on retrouve aussi la définition proposée par Michel de Certeau dans sa relecture de l'opération historique. L'événement, écrit-il, « peut retrouver de la sorte sa définition d'être une césure<sup>61</sup> », ce qui n'est pas sans liens avec sa vision de l'histoire telle une théorie des écarts.

À ces voix, sur lesquelles repose en bonne partie la construction du profil actuel de cette notion en histoire, bien d'autres s'ajoutent et viennent souligner « la force intempestive de l'événement en tant que manifestation de la nouveauté, en tant que commencement<sup>62</sup> ». De la même manière Arlette Farge, Michel Winock, et bien d'autres partagent cette lecture qui semble de plus en plus solide.

En somme, il ne nous reste plus qu'à partager l'observation de Zarader qui, au sujet du rapport que phénoménologues et historiens entretiennent envers ce phénomène, affirme : « il n'y a là aucun malentendu : les uns et les autres sont bien aux prises avec la même *chose* et, précisément parce qu'ils lui sont fidèles, ils la décrivent en termes analogues<sup>63</sup> ». Elle ajoute ensuite : « ce n'est pas seulement la définition de l'événement qui est commune, c'est aussi la reconnaissance de sa puissance *critique* à l'égard de la discipline qui l'accueille<sup>64</sup> ». Un constat que les historiens semblent partager, apparemment, sans trop de difficulté. D'un point de vue historique, en effet, ce n'est pas la caractérisation de « ce qui advient » qui est problématique. Plutôt, les difficultés commencent juste « après », c'est-à-dire au niveau du processus de compréhension que l'historien met en place. Car si la phénoménologie peut s'arrêter à l'observation et à l'étude du phénomène, l'histoire, comme l'affirme Ricœur se doit « d'instaurer un nouvel ordre dans lequel l'événement sera compris<sup>65</sup> ». Or, c'est exactement dans la construction de ce « nouvel ordre » que le problème se pose, car, comme le note précisément Pomian :

---

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> DE CERTEAU Michel, « L'opération historique », dans Jacques Le Goff et Pierre Nora, *Faire de l'histoire*, *op. cit.*, p. 51.

<sup>62</sup> DOSSE François, *Renaissance de l'événement*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>63</sup> ZARADER Marlène, « L'événement entre phénoménologie et histoire », *op. cit.*, p. 303.

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> RICŒUR Paul, « L'événement et le sens », *op. cit.*, p. 43.

[...] le problème principal que pose un événement n'est pas celui de ses rapports avec l'invisible supposé lui conférer un sens. C'est celui des rapports entre la *discontinuité* qu'il est et le *continu*, dont la position devient centrale dans l'ensemble du champ scientifique<sup>66</sup>.

En effet, si toute forme de savoir s'appuie sur la détermination d'un ordre afin de produire une forme d'intelligibilité, l'événement, au contraire, demeure tel seulement dans la mesure où il fait de la discontinuité, de la rupture, de la suspension du sens l'horizon de sa manifestation. Les observations citées précédemment, celles de Fassin et Bensa sur le plan temporel nous semblent à cet égard très éclairantes. Dans l'intention d'en décrire « la spécificité temporelle », les auteurs identifient dans la « rupture d'intelligibilité<sup>67</sup> » que ce phénomène entraîne la caractéristique la plus représentative, ce qui revient à reconnaître le lien essentiel qui existe entre le temps et la suspension de sens dont l'événement est porteur. Or si cette rupture d'intelligibilité se manifeste également par une rupture (dans le temps), il est évident que son rétablissement se donne seulement dans la forme contraire, celle de la continuité formelle et temporelle. C'est seulement de cette manière que l'événement pourrait intégrer à nouveau l'horizon d'intelligibilité duquel, par sa propre manifestation, il était sorti. Cependant, une question s'impose : une fois inscrit dans la continuité établie par le discours historique, retrouverons-nous le même objet ? Si sa caractéristique essentielle consiste dans la « discontinuité », comment le savoir historique axé sur la continuité pourrait effectivement l'intégrer sans en perdre l'essentiel ? Après avoir partagé avec les phénoménologues la même définition, les historiens finissent par en prendre les distances puisque confrontés à un problème supplémentaire. L'historien se trouve en effet confronté à la difficulté de sauvegarder la *différence* de « ce qui advient » sans la dissoudre par le principe de continuité propre à la science historique.

Ce qu'on trouve formulé ici c'est précisément la clé de voute du regard que l'histoire moderne pose aujourd'hui sur l'événement. À l'encontre de ce que propose Zarader, il ne nous semble pas nécessaire de lui refuser le rôle de matériau naturel. Arlette Farge, par exemple, dans un article récemment dédié à la question<sup>68</sup>, plaide pour que la place qu'il occupe en histoire aujourd'hui soit reconnue, mais aussi repensée. Plus qu'à une exclusion, on proposerait plutôt un modèle de superposition selon lequel à l'idée de « matériau naturel » s'ajoute une deuxième lecture identifiant dans l'événement un nœud théorique majeur, un *problème* précis « qui la dérange radicalement ». Un constat que Zarader formule à partir des marques de discontinuité qu'il apporte à une discipline,

<sup>66</sup> POMIAN Krzysztof, *L'ordre du temps*, *op. cit.*, pp. 33-34 (je souligne).

<sup>67</sup> Bensa Alban, Fassin Eric, « Les sciences sociales face à l'événement », *op. cit.*, p. 4

<sup>68</sup> FARGE Arlette, « Penser et définir l'événement en histoire », *Terrain*, n° 38, 2002, pp. 67-78, mis en ligne le 06 mars 2007, <http://terrain.revues.org/1929>.

laquelle, au contraire, vise à aplanir les aspérités, à éponger les manques afin de restituer un ensemble intelligible. Bien sûr, note Pomian, ce que l'événement fait à l'histoire pourrait également s'élargir, « à l'ensemble du champ scientifique<sup>69</sup> » dans la mesure où la puissance critique qu'il exerce ne se limite pas à une discipline en particulier, mais elle touche, de manière transversale, à la construction du savoir<sup>70</sup>.

Or, il convient aussi de préciser que si ces deux lectures ne s'excluent pas réciproquement, c'est parce que les deux agissent sur deux niveaux différents, bien que reliés : d'une part, celle qui voit dans l'événement un « matériau naturel » fait référence notamment à la construction du récit historique, alors que l'autre, qui reconnaît à cette notion une dimension critique, développe la relation entre événement et structure. C'est bien sur ce double niveau que l'événement agit sur l'histoire, en l'obligeant, par sa puissance critique, à une œuvre constante de redéfinition. En somme, la prise en compte de ce nouveau concept ne va pas sans solliciter une restructuration de l'idée même d'histoire pour laquelle cette notion reste un enjeu central.

Dans l'ouvrage *Le Futur passé*, l'historien allemand Koselleck apporte une contribution fondamentale sur ces questions. Le chapitre, intitulé « Représentation, événement et structure », vise notamment à traiter de la relation entre structure et événement en tant que problème de la représentation, l'idée centrale étant que « les événements ne peuvent qu'être racontés et les structures décrites<sup>71</sup> ». Son analyse, en plus de lui permettre d'articuler la relation qui existe entre les deux – les *structures* en tant que condition de possibilité de « ce qui advient », l'advenant comme indice permettant de saisir certaines structures – et d'en illustrer les liens temporels, l'amènera à identifier le noyau essentiel de l'histoire moderne, plus précisément dans son *caractère processuel*. La nouveauté essentielle qui démarque sa contribution, ainsi que l'enjeu principal qu'elle pose, consiste dans le fait de signaler le lien existant entre événements et structures, et ce, tout en reconnaissant<sup>72</sup> leur

<sup>69</sup> POMIAN Krzysztof, *L'ordre du temps*, *op. cit.*, p. 34.

<sup>70</sup> Dans un article encore précédent à celui de Nora, déjà en 1972 Edgar Morin plaide pour un retour de l'événement dont il analysait la fonction critique de manière transversale à toutes les disciplines : Edgar MORIN, « Le retour de l'événement », *Communication*, n° 18, 1972, pp. 6-20.

<sup>71</sup> KOSELLECK Reinhart, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt : Suhrkamp, 1979. tr. fr. *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris : Éditions de l'EHESS, 1990, p. 133 ; voir aussi p. 137 : « Traditionnellement, la représentation des structures est plus proche de la description : par exemple dans l'ancienne statistique de l'absolutisme éclairé ; celle des événements par contre avoisine davantage le récit : voire l'histoire pragmatique du XVIII<sup>e</sup> siècle ».

<sup>72</sup> De manière clairvoyante, dans son article également dédié au « Retour de l'événement », Edgar MORIN avait déjà anticipé la question : « Système et événement ne devraient-ils pas être conçus de façon couplé ? La théorie des systèmes disposant d'une information organisatrice génératrice à besoin d'intégrer l'événement accident-aléa dans sa théorie. Peut-on déjà entrevoir la possibilité d'une théorie de systèmes événementialisés anacatastrophables ? Une telle théorie permettrait d'envisager enfin une science du devenir », *op. cit.*, p. 20.



l'autonomie respective. En effet, d'après l'historien allemand, le caractère *processuel* de l'histoire moderne, bien qu'il ne soit « saisissable qu'à travers l'explication des événements par les structures et inversement<sup>73</sup> », doit toutefois se confronter à celle que Koselleck juge en tant qu'« aporie méthodologique » et dont on dit qu'elle est « structurale », car elle décrit la tension persistante qui existe entre l'événement et la structure empêchant leur alliage, une sorte d'incompatibilité qu'il décrit ainsi :

Il subsiste un hiatus entre les deux éléments, car il est impossible de les amener à congruence, dans l'expérience vécue comme sur le plan réflexif. Qu'un événement et sa structure se croisent, il n'y a pas lieu d'en conclure à l'effacement de leurs différences, en sorte qu'ils conservent leur finalité cognitive qui est de nous aider à déchiffrer les multiples strates de toute leur histoire<sup>74</sup>.

Ce constat amène Koselleck à observer que l'histoire serait sans doute perdante si elle décidait soit de se focaliser sur l'un de deux versants, les deux éléments étant indissociables. Car si pour être compris, expliqué et représenté « ce qui advient » nécessite une structure, ce processus doit également tâcher de laisser émerger cette part de singularité qui permet de sauvegarder son unicité historique. Disons-le autrement : une fois reconnue par l'historien, la puissance critique apportée par l'événement devra également se manifester dans la façon dont l'histoire est représentée, donc aussi à partir des modalités selon lesquelles les interactions entre événements et structures sont reproduites. Ainsi, la difficulté rencontrée par le *caractère processuel* de l'histoire consiste dans la capacité d'identifier dans la structure la condition de possibilité de l'événement tout en respectant la singularité de ce dernier. Mais comment cette procédure se concrétiserait-elle ? Elle reviendrait notamment à laisser intervenir la dimension de la pluralité sur plusieurs niveaux de façon à laisser agir ces écarts dont parlait de Certeau, si bien sur le plan de la réalité comme celui du discours. En fait, comme l'écrit très précisément Farge :

S'il est vrai que l'écriture de l'histoire requiert de passer du désordre à l'ordre (désordre des sources, des hypothèses, des documents ; ordre raisonné de la narration), il faut savoir qu'il n'y a pas d'histoire sans reconnaissance de ce qui fait désordre, énigme, écart, irrégularité, silence ou murmure, discorde dans le lien entre les choses et les faits, les êtres et les situations sociales et politiques. Repérer l'événement, voilà l'histoire : pour elle il faut accepter d'être surpris, contrarié, contredit<sup>75</sup>.

---

<sup>73</sup> KOSELLECK Reinhart, *Le futur passé*, op. cit., p. 138.

<sup>74</sup> *Ibid.*

<sup>75</sup> FARGE Arlette, « Penser et définir l'événement en histoire », op. cit., p. 3.

En somme, face à l'événement, il ne s'agira pas pour l'histoire de renoncer à son *caractère processuel* sans lequel, d'ailleurs, elle perdrait son aspect intrinsèque. Plutôt, le défi sera de le laisser « intervenir », faisant en sorte que la « processualité » vienne à se complexifier<sup>76</sup> de l'intérieur, laissant les irrégularités et les discontinuités se manifester, renonçant à les colmater. Et l'histoire se configurera alors, comme le propose de Certeau, telle une science ayant pour objet des écarts<sup>77</sup>.

Cela dit, est-il vraiment possible de suivre un tel chemin sans perdre quelque chose ? D'ailleurs, Ricœur nous avait déjà permis d'anticiper que seulement une *réduction* de l'événement rend possible son inscription dans un régime d'intelligibilité, ce qui implique a fortiori de renoncer à « l'irrationalité de la puissance principielle<sup>78</sup> » dont il est porteur. Autrement dit, cette idée de « réduction » semble constituer le seul compromis théoriquement possible pour que l'événement puisse acquérir un caractère finalement *historique*, c'est-à-dire « processé » par la discipline.

Notre analyse nous a permis jusqu'ici de mettre en avant les traits d'essence d'un phénomène qui, par ses modalités de manifestations, s'avère en soi comme extraordinaire. Puissance critique, césure, interruption d'intelligibilité sont les termes les plus communs employés par les phénoménologues pour esquisser le profil de ce phénomène *sui generis*. Récemment revenus sur la question, et tout en reconnaissant l'essentiel de cette caractérisation, les historiens se trouvent à affronter un certain nombre de problèmes. À l'excès radical, celui de l'événement saisi dans sa démarche phénoménale, l'histoire propose une forme qui tente d'apprivoiser le phénomène de discontinuité en l'inscrivant dans un horizon d'intelligibilité visant à la construction du savoir. Autrement dit, pour qu'il soit connu, et compris, l'événement se doit d'assumer une forme qui se mesure dans la continuité, celle-ci étant la condition préalable du caractère processuel de l'histoire.

Or, si d'une part, en raison de sa force critique, ce phénomène impose à l'histoire de revoir ses modalités de représentation, et de parvenir finalement à rendre compte des écarts qui s'ouvrent par sa manifestation, de l'autre il conviendra d'admettre que malgré ces ouvertures quelque chose parmi ses traits caractéristiques sera irréversiblement perdu. Et c'est précisément à partir de cette perte qu'il devient nécessaire de se demander tout d'abord à quoi elle se réfère et par quoi elle est causée. En effet, souligne Zarader :

---

<sup>76</sup> ZARADER Marlène, « L'événement entre phénoménologie et histoire », *op. cit.*, pp. 305-306.

<sup>77</sup> DE CERTEAU Michel, « L'opération historique », dans *Faire l'histoire. Nouveaux problèmes, nouvelles approches, nouveaux objets*, *op. cit.*, p. 45-49.

<sup>78</sup> RICŒUR Paul, « Événement et sens », *op. cit.*, p. 43.

Mais l'événement ne peut pas être *totalement* respecté par l'historien, et celui-ci en a bien conscience. Il faut que les événements soient en quelque sorte *réduits* pour prendre place dans l'histoire, ou dans une histoire, fût-ce comme ce qui la dérange. Comment le nouvel historien parvient-il à articuler ce respect et cette réduction ? Comment, tout en respectant l'événement, parvient-il, néanmoins à le réinscrire dans la trame de l'histoire, celle-ci fût-elle plurielle et fragmentée<sup>79</sup> ?

On comprendra, alors, que l'excès radical qui décrit l'événement sera irrémédiablement perdu à partir du moment où le processus de réflexion s'instaure. Car si « ce qui advient » est *vécu – expérimenté – décrit* dans la forme de l'interruption, il n'est compris, c'est-à-dire raconté que dans la forme de la continuité. Cette distinction essentielle nous amène à reconnaître que c'est au discours phénoménologique que revient la tâche de sauvegarder l'expérience de l'événement dans sa différence radicale : celle expérimentée par le sujet, mais aussi au niveau collectif. Sur ce plan, l'événement « se présente comme réfractaire à *tout* processus, comme ne pouvant appartenir à *aucun* monde, comme *non* institutionnalisable<sup>80</sup> ». En somme : « il conteste toute trame, il refuse sa réinscription : il s'affirme comme *irréductible*<sup>81</sup> ».

Or cette *irréductibilité* étant destinée à être confrontée par le processus de compréhension, pouvons-nous affirmer qu'elle ne touchera en rien le travail de l'historien ? Disons-le autrement : la *phénoménalité* de l'événement, sa dimension vécue, doit-elle se considérer définitivement exclue du territoire historique ? Et dans ce cas, à quel événement l'historien s'adressera-t-il et comment ? L'enjeu, on le comprendra, est sans doute majeur, car il représente notre porte d'entrée à l'opération historiographique, le passage du vécu au récit, c'est-à-dire de l'expérience de l'événement aux traces qu'au sein de cette même expérience, il est possible de repérer. C'est ici, par la collecte des traces que le travail de l'historien commence. Voici que notre parcours parvient ici à sa dernière étape. Un passage qui, toutefois, représente moins la conclusion d'un cheminement que le levier à partir duquel la phase documentaire de l'opération historique prendra forme. Mais avant de l'entamer, il est opportun de formuler quelques considérations préalables.

---

<sup>79</sup> ZARADER Marlène, « L'événement entre phénoménologie et histoire », *op. cit.*, p. 308.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 312.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 313.

#### 4. De l'événement à la trace

« L'histoire est récit d'événements – annonce Paul Veyne – tout le reste en découle<sup>82</sup> », y compris ce qui est en amont du récit, et non seulement en aval. Mais où commence effectivement le travail de l'historien, et comment l'événement dans sa manifestation est-il relié à l'écriture de l'histoire ? À cet égard, explique toujours Veyne :

[...] en aucun cas, ce que les historiens appellent un événement n'est saisi directement et entièrement ; il l'est toujours incomplètement et latéralement à travers des documents ou des témoignages, disons à travers des *tekmeria*, des traces. Même si je suis contemporain et témoin de Waterloo, même si j'en suis le principal acteur et Napoléon en personne, je n'aurai qu'une perspective sur ce que les historiens appelleront l'événement de Waterloo ; je ne pourrai laisser à la postérité que mon témoignage qu'elle appellera trace s'il parvient jusqu'à elle. [...] Par essence, l'histoire est connaissance par documents<sup>83</sup>.

Cette distinction apportée par Veyne est sans doute essentielle. Elle nous signale en effet la différence entre le point de vue de l'historien et celui des acteurs de l'histoire pour lesquels l'événement reste, avant tout, une expérience vécue. C'est ici, sur le plan du vécu, que « ce qui advient » est expérimenté avec toute la puissance qui le définit ; une donnée que toutefois l'historien ne peut se permettre d'écarter. En effet, seuls les témoignages de ceux qui l'ont vécu ouvrent à l'historien « ce qui pour lui est le plus difficile à atteindre : retrouver la manière sensible, sociale, politique dont les autres ont reconstruit l'événement, se sont identifiés à lui ou l'ont rejeté inexorablement<sup>84</sup> ». En d'autres termes, l'événement en soi étant inaccessible pour l'historien, c'est bien vers ces traces qu'il devra se tourner afin d'en produire le récit. Tel « un juge du juge d'instruction qui s'efforce de reconstituer un crime auquel il n'a point assisté<sup>85</sup> », écrivait déjà Marc Bloch, la connaissance de l'historien ne saurait qu'être indirecte, formulée à partir de l'expérience des témoins :

La connaissance de tous les faits humains dans le passé, pour la plupart d'entre eux, est une connaissance par traces. Qu'entendons-nous, en effet, par document, sinon une « trace », c'est-à-dire la marque, perceptible aux sens, qu'a laissée un phénomène en lui-même impossible à saisir<sup>86</sup> ?

<sup>82</sup> VEYNE Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris : Éditions du Seuil, 1971, p. 14.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>84</sup> FARGE Arlette, « Penser et définir l'événement en histoire », *op. cit.*, p. 7.

<sup>85</sup> BLOCH Marc, *Apologie pour l'histoire ou le métier d'historien*, Paris : Armand Collin, 1993, p. 67.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 71.

C'est précisément dans ce basculement du phénomène à sa trace que réside un changement majeur dans l'approche à l'événement allant du terrain expérientiel et du vécu (celui qui fait l'objet du regard phénoménologique) au domaine historique. Un passage qui entraîne pour l'historien un double défi. Celui indiqué par Ricœur, qui consiste à réaliser une « mise en intrigue<sup>87</sup> », médiation indispensable permettant de quitter l'horizon phénoménal (celui de la description) pour donner lieu au récit ; et ensuite, comme le soulignent de Certeau et Koselleck, celui de parvenir à une écriture de l'histoire où la singularité de l'événement est respectée et non pas englobée. À ce propos, remarque Dosse, « l'attention nouvelle à la trace laissée par l'événement et à ses mutations successives est tout à fait fondamentale, et permet d'éviter le dilemme d'avoir à choisir entre une événementialité supposée et courte et une logue durée structurale<sup>88</sup> ».

Il reste, toutefois, que seul le lien que la trace entretient en amont, avec un phénomène en soi non accessible, permet une lecture de la trace comme telle. Insistant sur la phénoménalité de l'événement, l'approche phénoménologique a en quelque sorte amené l'historien réfléchissant sur la démarche, à rendre raison du décalage épistémique qui s'instaure entre l'événement considéré d'après sa manifestation et ce qui fait l'objet de l'opération historiographique. Étant le premier inexorablement exclu du regard de l'historien (non seulement d'un point de vue temporel, mais aussi par la finalité même de la discipline), ce sont plutôt les fragments qui constituent ses traces à faire l'objet de l'approche historique. C'est Michel de Certeau qui nous le signale affirmant que : « l'événement n'est pas ce qu'on peut voir ou savoir de lui, mais ce qu'il devient<sup>89</sup> ». Dans cette idée d'ouverture, que toute expression du devenir inévitablement dégage, surgit à la fois la nouveauté représentée par ce regard, car, en dernière instance, « c'est dans la trace du sens que le fait est interrogé<sup>90</sup> ».

Finalement, dans cette perspective, qu'en est-il de l'événement ? L'attention à la trace, et à ses modulations successives fait de lui non pas une donnée, mais – explique Dosse – « un construit qui renvoie à l'ensemble de l'univers social comme matrice de la constitution symbolique du sens<sup>91</sup> ». Plutôt qu'espérer une « totalisation », l'historien choisit d'aborder l'événement à partir de ses manifestations non linéaires, celles formulées par les nombreuses appropriations élaborées aussi par la mémoire collective, et ce, dans une lecture des traces mémorielles comme partie intégrante de

<sup>87</sup> RICŒUR Paul, « Le retour de l'événement », *op. cit.*, p. 29.

<sup>88</sup> DOSSE François, *Renaissance de l'événement*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>89</sup> DE CERTEAU Michel, *La prise de parole*, Bruges : Desclée de Brouwer, 1968, p. 51.

<sup>90</sup> DOSSE François, *op. cit.*, p. 156.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 11.

l'événement lui-même. Singulier, mais à la fois multiple, dans le sens et dans les fragments qu'il dissémine, l'événement ne pourra, de cette lecture, que donner lieu à une écriture qui, on le répète, tient surtout des écarts : ceux existant entre le modèle et le particulier, c'est-à-dire sans « renoncer au rapport que ces régularités (celles de modèles) entretiennent avec les particularités qui leurs échappent<sup>92</sup> ». Revenant sur la problématique des traces mémorielles, c'est Ricœur qui, tout en nous accompagnant à travers les dédales de l'opération historiographique, nous consente de retracer les parcours de l'événement. Balisant l'itinéraire parcouru par l'historien, Ricœur profile le plan de l'édifice historique, dont « ce qui advient » en demeure la source. Néanmoins, ce sont seulement ses traces, celles de l'expérience vive des témoins et celles inscrites dans les documents, qui permettent à l'historien d'entamer son parcours donnant lieu à la construction du fait historique. D'abord enregistré, ensuite interprété et finalement raconté<sup>93</sup> : voilà, la parabole décrite par l'historien face à l'événement, la seule lui permettant de le faire surgir à nouveau, mais seulement à travers le maillage du récit historique.

Mais avant d'aller suivre nous-mêmes les traces de cet itinéraire, une dernière précision s'impose. C'est Ricœur lui-même qui la formule au terme de la première étape de l'opération historiographique, la phase documentaire. Après avoir illustré le parcours allant de la trace au document, il devient nécessaire pour lui de s'interroger à propos de ce qui fait l'objet de la preuve, ou, autrement dit, « ce qui peut être tenu pour prouvé<sup>94</sup> ». Loin de paraître incertain, le philosophe affirme clairement que c'est au *fait historique* de figurer l'objet ultime de l'enquête documentaire. Une affirmation cruciale, car, comme on le verra très bientôt, c'est à partir de la preuve documentaire que s'origine l'écriture du récit historique. C'est donc à ce stade, sans doute pour la valeur épistémologique qui le définit, que le philosophe français considère de nous mettre en garde face à un glissement dangereux tout à fait possible : à savoir celui qui pourrait s'introduire entre le *fait* et l'*événement*. Partageant, dans cette recherche, le même souci de clarté au sujet de l'événement, nous tenons ici pour centrales ces précisions apportées par Ricœur. Essayons donc de suivre, dans le détail, son analyse. La première définition qu'il produit est au sujet du fait historique :

Le *fait* n'est pas l'événement, lui-même rendu à la vie d'une conscience témoin, mais *le contenu d'un énoncé visant à le représenter*. En ce sens, il faudrait toujours écrire : le fait que ceci ou cela est arrivé. Ainsi compris, le *fait* peut être dit construit par la procédure qui le dégage d'une série de documents dont on peut dire en retour qu'ils

<sup>92</sup> DE CERTEAU Michel, « L'opération historique », *op. cit.*, p. 55.

<sup>93</sup> RICŒUR Paul, « Le retour de l'événement », *op. cit.*, p. 29.

<sup>94</sup> RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris : Seuil, 2000, p. 226 (je souligne).

l'établissent. Cette réciprocité entre la construction (par la procédure documentaire complexe) et l'établissement du fait (sur la base du document) exprime le statut épistémologique spécifique du fait historique<sup>95</sup>.

Par cette précision, Ricœur nous fournit un certain nombre d'informations centrales. D'abord, il stipule que le *fait*, à la différence de l'événement, n'est pas une donnée, mais un construit, et ensuite qu'il peut être tenu pour la résultante de la procédure documentaire. Un propos qui, s'il est rapporté au niveau du discours historique, se trouve davantage précisé par la distinction selon laquelle le « fait » en tant que « chose dite, le *quoi* du discours historique », et « l'événement en tant que *la chose dont on parle*, le *au sujet de quoi* est le discours historique<sup>96</sup> ».

L'importance de l'articulation représentée par ce propos demande, il nous semble, qu'on s'y attarde. En plus d'éclaircir celle qui risquerait de soumettre son propos à maintes dérives, qu'elles soient linguistiques ou herméneutiques, par cette distinction Ricœur ne vise rien de moins qu'à établir le rôle de l'événement dans le cadre du discours historique. Si, d'une part, l'événement reste à l'écart de la substance du discours assignée plutôt au « fait » reconstruit par le discours historique, de l'autre, cette exclusion ne doit pas être considérée comme définitive. D'ailleurs, ne précise-t-il pas Ricœur, « le fait que ceci ou cela est arrivé » ? ». Ainsi, par l'introduction de cette précision supplémentaire, l'événement se trouve à réintégrer l'arrière-plan du discours historique sous la forme « de la chose dont on parle ». Une question, toutefois, se pose : l'historien ne devrait-il pas faire le deuil de l'événement et se concentrer davantage sur la reconstruction des faits ? Bien que cela puisse représenter une tentation légitime, ce n'est pas le chemin que Ricœur choisit de suivre. Si le *fait historique* demeure au centre du discours, l'événement, insiste Ricœur, ne sera pas pour autant marginalisé. En effet, loin de figurer un horizon vague, formellement inatteignable, il garde toute sa place sans laquelle le fait historique perdrait sa raison d'être :

Qu'il soit traité en suspect ou en hôte bienvenu après une longue absence, c'est à titre de *réfèrent ultime* que l'événement peut figurer dans le discours historique. La question à laquelle il répond est celle-ci : de quoi parle-t-on lorsque l'on dit que quelque chose est arrivé ? Non seulement je ne récus pas ce statut de réfèrent, mais je plaide inlassablement en sa faveur tout au long de cet ouvrage<sup>97</sup>.

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 227, (je souligne).

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 227, (je souligne).

Bien que tenu en dehors de l'opération historiographique, sa manifestation ne faisant pas l'objet du processus historique, l'événement reçoit ainsi la reconnaissance complète de l'historien qui, dans son surgissement, trouve le référent ultime, bien que non formel, du processus historique.

Avec cette dernière réflexion de Ricœur se termine ici notre excursus théorique visant à définir la place de l'événement en histoire. La distinction entre événement et fait nous amène, finalement, au seuil de la construction de l'édifice historique qui fera l'objet des prochaines pages. Mais avant de nous tourner vers le volet opératoire de la démarche historienne, quelques dernières remarques s'imposent. Ce sont d'ailleurs ces derniers propos de Ricœur qui nous le suggèrent, notamment en raison de l'itinéraire épistémologique qu'ils semblent décrire. Allant de la reconnaissance de l'événement dans sa manifestation – « le fait que quelque chose arrive » – jusqu'à identifier dans le fait l'objet « construit » du discours historique, Ricœur nous permet, par ailleurs, d'opérer un retour sur le parcours effectué jusqu'ici. Déclenché par l'approche phénoménologique, après avoir considéré l'instance de compréhension dont l'événement fait l'objet, notre itinéraire se trouve ici finalement au seuil de l'opération historique.

À ce propos, on pourrait peut-être se demander pourquoi ne pas commencer ce parcours directement à ce stade, évitant ainsi ce périple théorique non pas dépourvu d'obstacles. Les raisons de ce choix, essentiellement de nature épistémologique, sont au nombre de deux. En désignant un horizon signifiant qui transcende celui du domaine historique, la prise en compte de l'événement dans les modalités de sa manifestation – celles qui font l'objet de l'approche phénoménologique – nous a permis de rendre compte des traits spécifiques d'un phénomène par lequel le domaine historique est tout aussi concerné. Si l'événement aujourd'hui détient ce titre de *notion-carrefour* que les historiens lui reconnaissent également, l'enfermer d'emblée dans le seul territoire historique n'aurait certainement pas contribué à déceler la complexité qu'il signale. Secondairement, aborder la notion d'événement à l'extérieur du cadre historique nous a permis de mieux comprendre deux éléments qui le concernent : d'abord le processus de « réduction » dont il fait l'objet par le biais de l'opération historiographique, et ensuite le rôle que l'écriture de l'histoire vient lui attribuer. En effet, une fois l'événement reconnu, la discipline historique a été également amenée à revisiter un ensemble de concepts fondateurs traditionnellement liés aux modalités de son écriture. Attention : cette reconnaissance ne signifie toutefois pas en faire l'objet du discours historique. En effet, sa nature phénoménale le différenciant du caractère construit propre au « fait historique », l'historien devra se résigner à travailler à partir de ses traces. C'est précisément ici que la démarche historique décrit un parcours qui, à rebours, se lirait comme suit : du document à la trace, de la trace à l'événement.



Après avoir posé les jalons théoriques de l'approche historique de l'événement, le moment est venu de poursuivre notre parcours, et de suivre l'historien à travers les passages de l'opération historiographique. Bien que saisi par ses traces, traces de la mémoire vive des témoins, mais aussi traces écrites, vestiges et de tout ce qui permet à l'historien d'accéder à la « connaissance des faits humains dans le passé<sup>98</sup> », il ne reste pas moins que l'événement demeure ce dont l'histoire parle, et dont en dernière instance, elle se doit de rendre compte.

---

<sup>98</sup> BLOCH Marc, *Apologie pour l'histoire*, *op. cit.*, p. 71.



### CHAPITRE III

## L'ÉVÉNEMENT COMME OBJET DU SAVOIR

*L'Histoire ne pouvant connaître que des choses sensibles,  
 puisque le témoignage verbal est sa base,  
 tout ce qui constitue son affirmation positive  
 doit donc pouvoir se décomposer en choses vues,  
 en moments de "prise directe" correspondant chacun  
 à l'acte d'un opérateur possible,  
 d'un démon reporter photographe.*  
 Paul Valéry

### I. L'événement par ses traces : parcours croisés entre la photographie et l'histoire

Après la réflexion autour de l'événement qui nous a conduits aux portes de l'opération historique, nous voici finalement diriger notre regard vers le deuxième acteur intéressé par cette recherche : l'histoire considérée d'après les modalités de sa construction. Confronté à la nécessité de reconstruire un « ordre », un horizon d'intelligibilité dans lequel l'événement retrouve des bases signifiantes, l'historien répond à cette exigence par l'inauguration de ce chantier ouvert qu'est l'opération historique. La métaphore est d'ailleurs significative, car elle vient signaler ce patient travail de construction accompli par l'historien destiné, toutefois, à demeurer implicite, ne se montrant que dans la forme accomplie du récit historique. C'est précisément dans l'intention de mettre en valeur cette œuvre de tissage qu'en prenant pour guide les travaux de de Certeau et de Ricœur, nous allons considérer de l'histoire les mécanismes de l'écriture, là où la dimension scripturaire relève d'un faire, d'une fabrication orientée à la construction du savoir.

Or, cette insistance sur la dimension « construite » de l'histoire n'est certainement pas casuelle. Elle répond, en effet, au questionnement plus large qui anime cette recherche et qui vise à mettre en évidence comment la relation historique à l'événement relève précisément d'un travail délicat de reconstruction. Et dont la finalité consiste dans la production d'une « vision » de l'événement, vision intelligible dépliée aux yeux du lecteur par le biais de la représentation historique.

Observé en relation à l'économie de cette étude, cet itinéraire revêt une double fonction. Tout d'abord, par cette traversée des étapes principales qui caractérisent la construction de l'histoire,

nous visons à dégager les outils théoriques nécessaires afin d'aborder ensuite notre corpus photographique, et leur relation à l'événement, en tant qu'écriture historique. Le propos étant d'établir une relation entre la photographie et l'histoire sur le plan de « l'écriture » considérée moins par sa dimension scripturaire que sur le plan de la construction d'un savoir.

Outre cette ligne directrice, il est néanmoins possible d'attribuer à ce parcours une deuxième fonction. Celle-ci concerne une série de concepts appartenant à la phase documentaire de l'histoire, comme la notion de trace, d'empreinte, d'indice ou de source historique qui s'avèrent traverser aussi les études photographiques. C'est pourquoi nous avons choisi d'explorer ces croisements à travers des confrontations ponctuelles ou « détours photographiques » à travers lesquels observer les multiples interactions qui caractérisent les relations entre nos deux acteurs ; façon de déplier la richesse et la complexité qui décrit les relations entre la photographie et l'histoire.

Finalement, à travers la relation entre voir et savoir, ligne de fuite de ce parcours, on verra émerger à nouveau le lien originaire qui faisait de l'écriture de l'histoire le produit d'une vision. Aujourd'hui, la prise en compte des images, et notamment de la photographie, ne viendrait-elle pas réintégrer la vision au cœur de l'écriture de l'histoire ? Et dans ce cas, quel traitement réserver aux images dans le cadre de l'opération historique ? C'est aussi à ces questions que ce parcours essaiera d'apporter des éléments de réponses.

## ***Prelude***

« D'abord quelque chose arrive, éclate, déchire un ordre déjà établi ; puis une impérieuse demande de sens se fait entendre, comme une exigence de mise en ordre<sup>1</sup> ». Si la première partie de cet énoncé a fait l'objet de pages précédentes, c'est la deuxième qui vient ici à introduire la suite de notre parcours. Le moment est venu, de considérer cette instance de « mise en ordre » propre au regard historique, et d'observer de plus près l'opération à travers laquelle celle-ci se concrétise. Toutefois, avant même d'entreprendre cette démarche, une question se pose : comment produire un discours autour de cette « présence manquante » qu'est l'événement ? Comment créer une faille dans cette inaccessibilité et réduire ainsi les distances qu'elle creuse ? Certes, rien ne pourra rétablir l'événement dans son effectuation réelle, mais comme nous l'avons déjà anticipé, c'est en suivant ses traces que l'historien entreprend cette démarche de « mise en ordre » ordonnée par l'opération

---

<sup>1</sup> RICCEUR Paul, « L'événement et le sens », *op. cit.*, p. 41.

historiographique. Un rôle difficile qui réunit l'enquête à l'écriture, les deux situées à la frontière entre le passé et le présent. Ce qui fait de l'historien un explorateur de traces comme des temporalités et que de Certeau décrit ainsi :

Tel Robinson Crusoé sur la grève de son île, devant "le vestige d'un pied nu empreint sur le sable", l'historien parcourt les bords de son présent ; il visite ces plages où l'autre apparaît seulement comme *trace* de ce qui s'est passé [...]. Ainsi se produit le discours qu'organise une présence manquante<sup>2</sup>.

Loin de renvoyer à une seule opération, ce travail sur les traces, ces résidus épars qu'il tient à l'historien de rassembler, vise notamment à traquer l'événement selon « ce qu'il devient de manière non linéaire au sein de multiples échos de son après-coup<sup>3</sup> ». Promoteur de cette approche Michel de Certeau dont la démarche historique, d'après Dosse, se distingue, par un changement majeur : interroger le fait seulement à partir des *traces du sens*. Selon cette lecture, il s'agirait non seulement de documenter l'événement, mais aussi de reparcourir les multiples lectures dont il a fait l'objet et qui contribuent à donner lieu à sa transmission.

Associé à cette fonction herméneutique, le regard documentaire sur la trace constitue quant à lui le socle à partir duquel l'écriture historique se construit. Considérée dans sa matérialité documentaire, la trace se situe en effet au cœur de l'opération historique, ce qui nous amène ici à prendre en compte le traitement que l'historien opère à son égard. Non reléguable à une seule et unique étape du stade documentaire, la trace circule entre les différents niveaux qui le composent : le témoignage, l'archive, le document et la preuve documentaire. C'est pourquoi parler de traces nous permettra d'atteindre l'essentiel de la phase documentaire tout en survolant ses différentes étapes.

Résidu de l'événement, d'un point de vue épistémologique la trace n'existe, toutefois, que par l'interpellation de l'historien, car non seulement se relie toujours à son référent, mais son statut relève de l'acte de reconnaissance dont elle fait l'objet. C'est donc dans ce génitif qui la décrit si bien sur le plan ontologique qu'épistémologique - la trace est toujours *de* quelque chose - que les historiens ont identifié un appui essentiel leur permettant d'inaugurer ainsi leur propre démarche. Passée et présente, réalité sensible et symbolique, pour l'historien qui entame son enquête la trace devient alors une source indispensable ; s'en passer, il le pourrait seulement au prix de mettre en crise les fondations mêmes de l'édifice historique. Sans nullement remplacer l'événement, toute trace pourra seulement se limiter à une opération de « renvoi », l'écart qui se produit entre les deux étant

---

<sup>2</sup> DE CERTEAU Michel, *L'absent de l'histoire*, Tours : Mame, 1973, p. 9 (je souligne).

<sup>3</sup> DOSSE François, *Renaissance de l'événement*, *op. cit.*, p. 321.

précisément le lieu du commencement de l'opération historiographique. En somme, c'est la combinaison de ces éléments qui fait de la notion de trace cette passerelle nous permettant d'aller chercher d'une part, la relation à l'événement, et de l'autre le regard que l'historien reconstruit sur celui-ci.

Aussi, et l'on en vient ici à notre dernière précision, en raison de notre regard conjoint à la photographie et à l'histoire, il est difficile de ne pas noter la convergence entre ces deux milieux que certaines notions viennent à décrire. Du fait d'être aussi souvent placée sous le signe de la trace, de l'empreinte ou de l'indice, la photographie vient en effet rejoindre certains concepts propres au savoir-faire de l'historien et à l'épistémologie historique. Écarter un tel constat, outre effacer une possibilité féconde de résonance entre les deux acteurs intéressés par cette recherche, la photographie et l'histoire, signifierait également renoncer à considérer certaines parmi les réflexions plus significatives qui ont alimenté le débat théorique autour de la photographie. Finalement, la lecture des représentations de Beyrouth nous permettra de voir comment ces images photographiques se configurent telle une trace de l'événement, d'où la possibilité qu'elles instaurent, c'est-à-dire donner lieu à une écriture visuelle de l'histoire.

## 1. De la trace à l'« énigme de l'empreinte »

La « trace » se dit en plusieurs sens. Cette multiplicité signifiante qui tient de l'évolution du terme a vu différentes acceptions se produire dans le temps. Bien qu'il soit possible de retracer « l'historique » du mot d'un point de vue étymologique, l'on s'aperçoit rapidement que ces significations, plus que se juxtaposer l'une à l'autre, décrivent une véritable stratification de sens. Avec l'aide du *Dictionnaire historique de la langue française* de Alain Rey<sup>4</sup> nous en avons retracé quatre significations : la trace comme *empreinte*, comme *indice*, comme *mémoire* et finalement comme *ligne* ou *écriture*. Mise à part cette dernière, visée notamment par la pensée de Derrida<sup>5</sup>, ce sont notamment les premières à faire l'objet de la théorie de l'histoire.

Outre une œuvre de réflexion sur les acceptions du terme *trace*, il conviendra aussi de porter attention aux multiples pièges que son emploi recèle, notamment dans ce pli décrivant l'action de renvoi qui la caractérise. Trace de qui ou de quoi ? Présence manquante ou présence d'une absence ?

<sup>4</sup> REY Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris : Robert, 2012.

<sup>5</sup> DERRIDA Jacques, *De la grammatologie*, Paris : Éditions de Minuit, 1967.

Et puis encore, image, souvenir, mémoire, reconnaissance, présence ou absence du passé dans le présent : voici seulement quelques un des termes en association auxquels la référence à la trace est souvent employée. Afin de nous orienter, nous avons trouvé dans les analyses de Ricœur au sujet de la trace l'opportunité d'instaurer un ordre dans une série de termes largement employés, et par conséquent, de disposer d'outils nous mettant à l'abri de la fascination d'un terme parfois employé de manière bien trop transversale.

Notion centrale dans le cadre de l'épistémologie de l'histoire, Ricœur revient sur le concept de trace à plusieurs reprises, mais trois sont les références principales à cette question : d'abord, le troisième volume de *Temps et récit*<sup>6</sup>, ensuite un article intitulé *La marque du passé*<sup>7</sup>, et finalement le plus récent *La mémoire, l'histoire, l'oubli*<sup>8</sup> où l'auteur reprend les thèses de son article afin de les approfondir. Une séquence qui par ailleurs permet aussi de constater l'écart qui sépare les deux ouvrages majeurs de notre auteur sur ce thème.

Comme c'est souvent le cas chez Ricœur, l'analyse débute par une référence à l'héritage grec tenu ici par trois ouvrages : deux dialogues socratiques, le *Théétète* et le *Sophiste* de Platon, et le traité d'Aristote et *De la mémoire et de la reminiscence*, traduction française de la version latine *De memoria et reminescentia*<sup>9</sup>. L'enjeu étant de déterminer, dans le sillage des textes grecs, la nature de la relation entre l'imagination et la mémoire. La référence à l'image, « *eikôn* », comme représentation de la chose absente, permet à Platon, et donc à Ricœur, de traiter d'une problématique essentielle de la philosophie occidentale, à savoir de la superposition de la mémoire et de l'imagination. Par la déconstruction du raisonnement dialectique, dans un premier temps Ricœur vise à faire émerger les apories que celui-ci contient, pour ensuite considérer les tentatives de solutions, également défectueuses, proposées par Aristote. C'est en contrepoint à l'analyse de ces textes que Ricœur fait émerger la nature de son propos : déterminer si la connaissance historique reproduit à son tour l'énigme de l'*eikôn* ou si, au contraire, elle arrive à s'en différencier. S'appuyant sur l'articulation platonicienne entre l'image et la mémoire, ultérieurement compliquée par l'association de l'image à l'empreinte, Ricœur parvient à déplier une interrogation centrale concernant le rapport au passé. À savoir : serait-il possible de concevoir la relation au passé d'une manière autre que d'après la notion de *mimesis*, c'est-à-dire selon l'analogie de l'empreinte ressemblante par contact à ce qui est à la fois

<sup>6</sup> RICŒUR Paul, *Temps et récit*, vol 3., Paris : Seuil, 1991.

<sup>7</sup> RICŒUR Paul, « La marque du passé », *Revue de Métaphysique et de morale*, n° 1, 1998, pp. 7-31.

<sup>8</sup> RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris : Seuil, 2000.

<sup>9</sup> Ricœur se réfère notamment à la traduction française des *Petits traités d'histoire naturelle* dont celui sur la mémoire (*Peri mnêmes kai anamnêseôs*) édition préparée par René Mugnier, Paris : Les Belles Lettres, 1953.

absent, antérieur, et donc irrémédiablement perdu ? Et dans ce cas, comment repenser le rôle de la trace ? Voici annoncé l'essentiel du questionnement soulevé par Ricœur ; essayons maintenant de suivre les étapes principales de son analyse.

Dans le dialogue socratique du *Théétète* Platon pose au centre du processus dialectique la problématique de la superposition entre l'imagination et la mémoire. Afin d'illustrer la question, le philosophe associe la problématique de l'*eikôn* à celle du *tupos*, l'empreinte laissée par un sceau dans un bloc de cire et dont il est possible d'apercevoir la trace. Outre véhiculer l'idée de « représentation présente d'une chose l'absente<sup>10</sup> », une fois placée sous le signe de l'empreinte, l'image permet du même coup de poser une double problématique : celle de l'imagination en association à la mémoire, et celle de la mémoire en relation à l'oubli. En effet, la mémoire par l'association à l'image résultant de l'impression sur le bloc de cire, nous la conservons « aussi longtemps que l'image est là », l'oubli par conséquent, ne peut que correspondre à l'effacement de traces, et donc « à un défaut d'ajustement de l'image présente à l'empreinte laissée comme par un anneau dans la cire<sup>11</sup> ». C'est ainsi, observe Ricœur, que l'empreinte, « mise par un sceau sur la cire, donne vigueur à l'idée d'une localisation du souvenir lequel il serait engrangé, stocké quelque part<sup>12</sup> ». Ainsi, du fait de la relation entre l'empreinte et le souvenir, le processus de *remémoration* vient à correspondre à un acte de *reconnaissance* de l'empreinte en tant que telle. En somme, d'après la métaphore de l'empreinte et selon l'absence ou la présence de traces imprimées « dans le bloc de cire », l'image rendrait visibles les mécanismes de fonctionnement de la mémoire et de l'oubli. Dans tous les cas, l'image serait la représentation de ce qui n'est plus là, ou mieux, de ce qu'il était là auparavant, d'où la marque qui en dérive.

Après ce premier noyau de considérations au sujet des textes platoniciens, et résumées ici dans leurs traits essentiels, Ricœur poursuit son analyse prenant en compte la contribution apportée par Aristote au sujet de la mémoire et formulée dans le cadre du *De réminiscence*. Or, si le texte de Platon met en avance le rapport entre l'image et la chose absente, Aristote, quant à lui relie la représentation à une perception antérieure, ce qui produit comme effet d'inclure l'image à la dimension du souvenir. « La mémoire est du *passé* » ; c'est d'ailleurs ce propos aristotélicien qui catalyse l'essentiel de la réflexion de Ricœur selon laquelle dans l'expression du *passé* couvrirait une double acception, négative et positive à la fois : le *passé* comme « ce qui n'est plus », et le *passé* comme

---

<sup>10</sup> RICŒUR Paul, *Mémoire, histoire, oubli*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> RICŒUR Paul, « La marque du passé », *op. cit.*, p. 9.



ce qui « a été<sup>13</sup> ». L'image de l'empreinte dans le bloc de cire semble donc représenter cette double déclinaison : celle positive relative à l'acte de l'impression – et donc la présence de la trace – et celle négative signifiée par le creux, l'absent auquel l'empreinte renvoie.

Enfin, la « combinaison » de ces deux ordres de réflexions amène Ricœur à illustrer comment l'*eikôn* associée à l'empreinte convoque à la fois les deux différents modes de manifestation de la « présence de l'absent », à la fois « irréaliste » (c'est-à-dire non plus présente) et « antérieure ». Une lecture, qui n'est pas exempte d'aporées. Ricœur les résume ainsi : « d'abord le recours à la métaphore de l'empreinte, telle celle imprimée par un sceau dans la cire ; ensuite la postulation d'une relation de similitude entre l'évocation présente et la marque en creux<sup>14</sup> ». Disons-le autrement : la première problématique réside dans l'identification de l'empreinte comme la résultante du passage d'un agent qui, du fait de passer, produirait l'impression d'une marque. Il s'agit ici d'un premier présupposé pour lequel l'attestation de la valeur de l'empreinte impliquerait de rattacher son origine à la présence d'une altérité désormais absente (énigme de l'empreinte). Quant à la deuxième difficulté, elle concerne le fait de supposer un lien de ressemblance entre le passage de l'agent et l'empreinte elle-même (énigme de la ressemblance). En d'autres termes, conclut Ricœur, « toute l'énigme du souvenir est ici résumée sous un double aspect : pour que l'empreinte soit le signe d'autre chose, il faut qu'elle désigne en quelque façon la cause qui l'a produite<sup>15</sup> ». Ce dernier ordre de considérations nous amène finalement à conclure que, dans ce cas, l'empreinte se définit en aval et non pas en amont du processus cognitif dont elle fait l'objet. C'est-à-dire que pour être déchiffrée elle nécessite un savoir préalable, nécessaire si bien pour comprendre les conditions de sa réalisation que pour poser la possibilité de son déchiffrement.

Bien que repris ici dans les grandes lignes, le raisonnement de Ricœur n'a pour finalité que de poser parmi d'autres la question suivante : « un souvenir est-il une image ressemblante de l'événement dont on garde l'empreinte ?<sup>16</sup> ». L'analyse suivie jusqu'ici nous amène à répondre par la négative. L'essentiel de cette question vise notamment à nous faire prendre conscience que l'emploi du mot *trace* dans le sillage de *l'empreinte*<sup>17</sup>, nous conduirait inévitablement à reproduire les difficultés

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> Il serait intéressant, en effet, de reprendre les analyses de Ricœur à rebours. Cela donnerait lieu à la série suivante : si la trace, chez les Grecs, est un équivalent de l'empreinte, et si l'empreinte est évoquée à son tour pour illustrer la problématique de l'image comme de la présence de l'absent, le risque, tel que présenté par les « énigmes de l'empreinte » est évidemment de placer l'image sous le signe de la ressemblance à ce qui n'est plus là. En contrepoint de cette analyse, sur les textes grecs, il serait utile d'aller voir qu'en est-il des significations et des emplois du terme image chez les latins.

illustrées plus haut. C'est pourquoi Ricœur propose de distinguer trois différents emplois du mot « trace » : d'abord la trace écrite et possiblement archivée (support matériel), ensuite la trace comme « impression en tant qu'affection résultant du choc d'un événement dont on peut dire qu'il est frappant, marquant » (dans l'âme), et finalement l'empreinte cérébrale qui fait l'objet des neurosciences<sup>18</sup>).

Mais revenons donc à l'histoire. Si la connaissance historique se configure comme une *connaissance par traces*, comment pourrait-elle éviter de reproduire l'énigme de l'empreinte, c'est-à-dire de la représentation par ressemblance de ce qui est à la fois absent et révolu ? La question est évidemment centrale et signale un des enjeux majeurs de la réflexion de Ricœur. Elle demande, en effet, de déterminer la nature et les modalités avec lesquelles la connaissance historique fonde son rapport au passé sans l'enfermer dans l'impasse de la représentation par ressemblance propre à l'empreinte. On aura occasion de revenir sur ces questions. Mais pour l'instant, allons saisir l'opportunité que le propos de Ricœur nous offre pour réaliser notre premier « détour photographique » qui voit la photographie confrontée au paradigme de l'empreinte.

### ***La photographie à l'épreuve du paradigme de l'empreinte***

Posée à peine plus haut, la question de Ricœur concernant l'articulation entre souvenir, image et événement se prête à être paraphrasée de la manière suivante: une photographie serait-elle une *empreinte* ? Une image ressemblant à son référent dont elle garde la *trace* ? C'est la thèse que Frizot prône dans sa lecture de la « photographie d'histoire ». Voici son propos :

---

C'est ce que propose Carlo GINZBURG, dans son essai dédié à la « Représentation », dans *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano : Feltrinelli, 1998, tr. fr. P.A. Fabre, *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, Paris : Gallimard, 2001. Revenant sur l'origine du terme image, le latin *imago*, employée comme image du défunt lors de rituels funéraires, Ginzburg explique que le rapport de l'image avec « l'absent » tient moins de la ressemblance que de la substitution. Un basculement qui, en raison notamment des conséquences qu'il entraîne, s'avère fort significatif. Outre délivrer l'image du lien direct, par contact, propre à l'empreinte, il permet de l'extraire des limites de la ressemblance formelle et donc de la « représentation ». Et ce, sans que pour autant le lien entre l'image et l'absent vienne à s'effacer. Ce rapport de substitution que l'image opère vis-à-vis de « l'absent » pourrait d'ailleurs nous permettre d'illustrer une autre type de relation, celle décrite par Ricœur dans *Temps et récit*, et concernant la « lieutenance » que le récit historique entretient avec le passé en tant que référent. « Cette fonction caractérise la référence indirecte propre à une connaissance par traces et distingue de tout autre mode référentiel de l'histoire par rapport au passé », RICŒUR Paul, « La marque du passé », note 2, p. 16.

<sup>18</sup> RICŒUR Paul, *Mémoire, histoire, oubli*, op. cit., pp. 16-17.

Car si la photographie naît d'une empreinte dans la boîte noire, elle fait aussi empreinte dans la boîte noire de la pensée et de la mémoire, sur la surface déployée du souvenir, d'autant plus nette et contrastée que l'affect qu'elle provoqua est plus intense. N'est-ce pas du reste ce qu'on entend par *être touché par* une image<sup>19</sup> ?

Ces propos de Frizot soulèvent une problématique qui touche à un double niveau : primo, celui de la photographie comme empreinte, et secundo, celui du souvenir comme « empreinte dans la mémoire ». Concernant ce deuxième point, et au-delà d'une lecture épithéliale que l'on pourrait formuler autour de ces questions, l'analyse des propos de Ricœur nous a permis de comprendre que le souvenir, et par conséquent la mémoire, ne peut pas être associé à l'image de l'empreinte, car il ne constitue pas la marque exacte laissée par l'impression d'un « passage » antérieur. Une lecture qu'il formule dans l'intention de montrer que l'histoire n'est pas la représentation exacte, c'est-à-dire ressemblante, d'un événement passé, signe d'un « passage antérieur ».

Cependant, il est vrai que les propos de Frizot se basent notamment sur la possibilité que la photographie soit elle-même une empreinte, option concernant directement la mécanique du fait photographique, d'où la possibilité éventuelle de rouvrir le débat autour de ces questions. À vrai dire, la problématique n'est pas nouvelle, car en réalité nombreuses s'avèrent les approches théoriques formulées autour de la photographie à partir de ce paradigme, qui figure ainsi comme une clé de lecture très répandue. Essayons donc d'en récupérer ici quelques exemples parmi les plus significatifs.

Dans l'intention de déterminer la spécificité de l'image photographique, dans son ouvrage *Sur la photographie* Susan Sontag revient souvent sur la relation entre cette dernière et les arts visuels plus traditionnels. C'est justement dans ce contexte qu'on trouve les propos suivants : « une photo n'est pas seulement une image (comme l'est un tableau), une interprétation du réel ; c'en est aussi une trace, une sorte de stencil immédiat, comme l'empreinte d'un pas ou un masque mortuaire<sup>20</sup> ». À l'instar d'autres images employées, l'analogie de l'empreinte est soigneusement choisie par Sontag dans l'intention de signaler l'originalité du rapport, celui entre l'image et le réel, jamais instauré de manière semblable par aucun type d'image. Une particularité qui désigne la différence, voire la « supériorité » de l'image photographique en qualité de représentation ancrée dans le réel. Loin d'être seule à identifier, par ce lien au réel, l'originalité de la photographie, Rosalind Krauss en vient à son tour à placer la photographie sous le signe de l'empreinte dans l'intention de souligner le lien strict que l'image entretient avec son référent. C'est ainsi, écrit-elle, que les photogrammes « ont l'air

<sup>19</sup> FRIZOT Michel, « Faire face, faire signe. La photographie et sa part d'histoire », dans AMELINE Jean-Paul (dir.), *Face à l'histoire 1933-1996. L'artiste face à l'événement historique*, op. cit., p. 51.

<sup>20</sup> SONTAG Susan, *On photography*, New York : Picador USA, 1977 ; tr. fr. P. Blanchard, *Sur la photographie*, Paris : C. Bourgois, 2000, p. 182.

d'empreintes de pas sur le sable ou de marques laissées dans la poussière<sup>21</sup> ». Ces propos, formulés dans *L'originalité des avant-gardes et autres mythes modernistes*, s'avèrent d'ailleurs en ligne avec un autre ouvrage, *Le photographique*, où à plusieurs reprises elle explore la nature de la ressemblance que les images détiennent avec les objets en s'appuyant notamment sur les théories sémiotiques proposées par Pierce.

Cette insistance sur la photographie comme empreinte, outre qu'elle nous ramène à la citation de Michel de Certeau au sujet de l'historien qui, tel Robinson Crosue, suivrait sur le sable les traces laissées par l'événement, sur le plan photographique, elle nous amène à nous demander si la lecture de la photographie en tant que trace, considérée dans l'acception de l'empreinte, correspondrait effectivement à la spécificité photographique. Afin de répondre à cette question, il devient nécessaire de s'arrêter davantage sur le mot « empreinte ». Qu'est-ce qu'impliquerait pour la photographie une telle association ? Pour revenir à Platon et à la métaphore du bloc de cire, il est évident qu'en plus de présupposer le passage (antérieur) d'un agent, ou l'intervention d'un objet sur une surface imprimable, l'empreinte se caractérise par une forme de production par contact. Telle une interface, l'empreinte c'est ce qui résulte de la convergence de deux actions : celle d'imprimer et celle de recevoir l'impression, une confrontation directe, tangible, entre « agent » et « patient ». C'est d'ailleurs précisément de ce contact, cette marque d'un passage advenu antérieurement, que l'empreinte tire l'essentiel de sa signification. Dans le catalogue de l'exposition dédiée à *L'Empreinte* Didi-Huberman ne manque pas d'insister sur cette caractéristique observant comment « l'empreinte transmet *physiquement* et non pas optiquement – la ressemblance de la chose ou de l'être "empreintés"<sup>22</sup> ». Il s'agit en effet d'une remarque essentielle qui souligne comme toute considération autour de la ressemblance évoquée par l'empreinte, du fait des modalités de sa production, doit nécessairement prendre en compte le contact physique avec la source de l'impression, dont l'image, l'empreinte, serait la résultante.

Pour confirmer que c'est bien cette opération de contact qu'elle veut mettre en valeur, Sontag associe à la photographie d'autres formes de reproduction d'image « par contact » et dont la procédure est tenue pour similaire. Elle porte l'exemple du stencil ou du masque mortuaire, toutes modalités de production se qualifiant par la présence d'une touche physique, d'un frottement entre deux superficies. Et ce, observe Peter Geimer, malgré le mode de fonctionnement auquel ces

---

<sup>21</sup> KRAUSS Rosalind, *The originality of the avant-garde and other modernist myths*, Cmbridge : MIT Press, 1985, tr. fr. Jean-Pierre Cricqui *L'Originalité de l'avant-garde et d'autres mythes modernistes*, Paris : Macula, 1993, p. 69.

<sup>22</sup> DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Empreinte*, catalogue de l'exposition, Paris : Musée National d'Art moderne, 1997, p. 38.

exemples renvoient, ne soit pas tout à fait le même. « En effet – explique-t-il – contrairement à l’empreinte des pas généralement involontaire, le masque mortuaire est fabriqué intentionnellement<sup>23</sup> ». Nonobstant un emploi parfois indifférencié des termes « traces », « empreinte » et « indice » qui, au contraire, en raison de la charge théorique qui les décrit appelleraient à plus de précision, les analyses de Geimer au sujet de la photographie en tant qu’empreinte méritent ici d’être signalées. S’attaquant notamment aux propos de Sontag déjà cités plus haut, Geimer souligne comme la référence aux différentes procédures (empreinte, stencil et masque mortuaire), plutôt qu’éclaircir son propos, vient au contraire à l’embrouiller. Une difficulté partagée, en réalité, par un certain nombre d’auteurs qui, dans l’intention de rendre raison de la relation photographique entre image et référent, placent trop facilement la photographie sous le signe de l’empreinte. En plus des auteurs déjà cités, on doit aussi se référer à Barthes, et à sa description de la photographie comme « émanation du référent<sup>24</sup> » dont le mode de fonctionnement placé sous la marque de l’adhésion insiste clairement sur la dimension physique du contact.

Or, autant sur le plan métaphorique la référence à l’empreinte s’avère suggestive, autant au niveau de son explication concrète elle n’est pas sans soulever quelques difficultés notamment sur le plan technique. Car, comme l’explique Snyder, malgré que la lumière vienne effectivement à s’imprimer sur le support, et donc à établir avec lui une relation par contact, cette intervention ne fait que confirmer que l’impression ne relève pas de l’objet ou du référent dont la photographie porte l’image<sup>25</sup> et qui restera inexorablement au-delà d’elle. Autrement dit, en aucun cas la similarité avec le référent dont témoigne la photographie peut s’expliquer par le phénomène de l’empreinte.

En dehors de ces considérations d’ordre technique, il reste que la lecture d’une photographie telle une empreinte de quelque chose qui est passé, ou d’un passage, demeure toutefois assez populaire. Comme si la conception aristotélicienne du souvenir comme d’une image imprimée dans la mémoire avait trouvé dans la photographie sa meilleure représentation, ce qui dans ce cas implique

---

<sup>23</sup> GEIMER Peter, « La photo comme trace. Suppositions sur un paradigme mort vivant », dans MOLDERINGS Herbert et WEDEKIND Gregor (dir.), *L’évidence photographique. La conception positiviste de la photographie en question*, Paris – Centre Allemand d’Histoire de l’Art : Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 2009, p. 380.

<sup>24</sup> BARTHES Roland, *La chambre claire, notes sur la photographie*, Paris : Gallimard, 1980, note 16, p. 126.

<sup>25</sup> GEIMER Peter, « La photo comme trace. Suppositions sur un paradigme mort vivant », *op. cit.*, p. 383. À ce propos, en raison de leur clarté, vaut la peine de mentionner ici les propos de Joel Snyder cités par Geimer : « L’apparent pouvoir explicatif de l’empreinte est dû en grande partie à ce qui apparaît à nos yeux comme un transfert des propriétés formelles de l’objet, à l’origine de l’empreinte sur le médium récepteur. Or, même si l’empreinte par contact physique fonctionne réellement ainsi, on n’observe dans la photographie aucun contact comparable. Dans le processus photographique, ce ne sont pas les objets qui sont actifs, mais bien plutôt la lumière qui provoque la transformation sur le médium photosensible. Par conséquent, même s’il est juste d’employer le terme *empreinte* pour le résultat obtenu sur la pellicule photographique, c’est en réalité la lumière qui *s’empreint* sur le support », Joel Snyder, « Das Bild des Sehens » dans *Paradigma Fotografie*, 2002, (note 7), p. 23 – 59, p. 33.

pour la photographie d'hériter aussi des difficultés que ceci comporte. Même en écartant la possibilité réelle d'une impression entre le réel et l'image il faut avouer, toutefois, que la question de la relation formelle avec le référent, l'idée de la présence de l'absent à laquelle elle renvoie, ainsi que la déclinaison photographique de l'idée de représentation restent des points tout aussi centraux et difficiles à résoudre. Rappeler que la trace se dit en plusieurs sens, et non seulement comme « empreinte » pourrait sans doute nous aider à trouver d'autres façons d'illustrer l'image photographique tout en faisant la distinction avec les usages auxquels elle est souvent soumise.

Finalement, concernant la relation à l'événement, il semble également difficile d'associer la notion d'« empreinte » à la photographie d'autant plus qu'on est ici largement au-delà de pouvoir envisager un quelconque « contact » direct entre l'objet et la surface photographique. Pour revenir aux propos de Frizot que cette analyse nous amène à récuser, il reste que la photographie produit une image de l'événement. Elle ne sera pas une empreinte, mais dans ce cas, il s'agira de comprendre quelle définition attribuer à ce geste.

## 2. Le témoignage

Les analyses de Ricœur illustrées auparavant nous ont permis de montrer les difficultés soulevées par la lecture de l'image-souvenir à travers l'analogie de l'empreinte. L'idée essentielle que l'on en retient concerne notamment la question de la représentation historique que Ricœur vise à soustraire du paradigme de l'empreinte de façon à ne pas enfermer le rapport au passé aux critères d'une stricte ressemblance. C'est précisément à ce moment que Ricœur fait intervenir la référence au témoignage. Le passage est d'autant plus significatif qu'il permet de résoudre différentes questions épistémologiques, mais aussi de considérer la « trace » selon une nouvelle déclinaison. Placée dans le cadre du témoignage la trace, si d'une part elle garde intacte sa référence au passé, de l'autre, la présence du langage l'affranchit de l'impasse de la ressemblance au passé. Un basculement que Ricœur atteste comme central, car il permet de remplacer l'énigme de la ressemblance par l'introduction de la notion de *crédibilité*. Mais ce n'est pas tout. En tant que source du récit historique, le glissement qu'on vient de mentionner ne sera pas sans conséquence sur ce dernier dont le profil

est également appelé à changer : d'un « récit qui *ressemble* à l'événement<sup>26</sup> », on cherchera plutôt d'un récit qui soit *fiable*.

Autrement dit, seulement une fois la *crédibilité* du récit attestée on pourra affirmer que la parole du témoin nous ramène vers le passé, et ce non pas comme étant face à sa « reproduction exacte », mais plutôt telle que le témoin l'a vécu. Dans ce cas, serait-il le témoignage dépourvu d'un lien avec l'événement ? Bien sûr que non, le témoin l'attestant en première personne par sa parole et par son expérience. Alors, serait-il ressemblant à l'événement en lui-même ? Encore une fois, on répondra par la négative, car si le témoin assure le lien avec l'événement, son témoignage est forcément décalé de celui-ci. En revanche, selon sa configuration, le récit du témoin portera toujours les marques de l'impression première que le sujet a reçue par l'événement. C'est effectivement en ce sens qu'on pourra parler de l'empreinte de l'événement selon sa nature « pathique » dans le sens de « pathos », l'affect que le témoin transmet au spectateur par son expérience. Un effet que Ricœur, reprenant une expression de Gadamer, place sous le signe de la « conscience de l'effet de l'histoire<sup>27</sup> ».

Une dernière question vient alors à se poser : une fois soustraite à l'analogie de l'empreinte, penser la trace demeure-t-il encore possible ? Et dans ce cas, dans quels termes ? Ricœur laisse entendre une réponse positive à cette question qu'il relie toutefois à un renversement épistémologique significatif : « il faut penser la trace à partir du témoignage et non pas l'inverse<sup>28</sup> ». Tandis que l'équivalence entre trace et empreinte risquait de circonscrire la connaissance historique dans les limites de l'absence et, surtout, de la ressemblance, le témoignage, en raison du décalage que celui-ci entretient avec l'événement, provoque un effet de désalignement entre la marque de l'événement et la connaissance historique qui en dérive. Autrement dit, bien que toujours présente, dans le témoignage la relation au passé se donne dans une forme autre que celle évoquée par les traits d'une empreinte. D'où, la richesse et la complexité qui appartient au travail historiographique à partir par exemple de l'articulation entre les diverses temporalités, celle de l'événement, celle du témoignage, et celle dans laquelle l'historien opère. Une stratification qui, si l'on voulait rester dans la métaphore, empêcherait l'historien d'inscrire ses pas dans les empreintes laissées par le passé sans en modifier, à son tour, la forme.

Finalement, quel rapport envisager entre une pensée de la trace à partir du témoignage et la première étape d'écriture de l'histoire ? Initialement contenue dans « la série archive – document –

---

<sup>26</sup> RICŒUR Paul, « La marque du passé », *op. cit.*, p. 14.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 14.

trace<sup>29</sup> » où cette dernière était l'épicentre vers lequel tout converge, la trace saisie à travers la parole du témoin réintroduit dans la série un passage supplémentaire allant de la trace à l'événement<sup>30</sup>. De cette évolution fait preuve aussi l'analyse de Ricœur pour qui l'ajout de cette dernière référence au témoin signale l'écart entre *La mémoire, l'histoire et l'oubli* et *Temps et Récit*, ce dernier ouvrage n'ayant pas encore reconnu « l'énigme de l'*eikôn* » comme telle<sup>31</sup>.

Question d'autant plus large que très actuelle<sup>32</sup>, il ne correspondra pas à notre propos d'interroger ici la question du témoignage en tant que source historique sinon pour deux éléments qui, de manière non vraiment aléatoire, investissent le champ de cette recherche. D'abord, c'est le rapport privilégié du témoin à l'événement qui nous amène à prendre en compte cette question. Comme il a déjà été souligné auparavant, la présence d'un sujet étant une des conditions de la manifestation de l'événement, il semble évident que la dimension testimoniale se configure tel un lieu d'observation privilégié.

Mais plus encore, c'est dans sa dimension *oculaire* que le témoignage mérite ici l'essentiel de notre attention en raison de la référence qu'il partage avec la photographie. Il sera donc inévitable de prendre en compte la manière photographique d'exercer la fonction testimoniale et, qui plus est, d'observer quelle place cette déclinaison leur permet d'occuper au sein du processus historiographique. Une problématique qui d'ailleurs nous permet de revenir, sous une autre perspective, aux thématiques déjà illustrées lors du premier chapitre, et donc à la relation entre la photographie et l'événement.

Afin de déplier l'ensemble de ces questions, nous avons trouvé dans les analyses de Renaud Dulong un appui déterminant. Son ouvrage, inspiré par « les conditions sociales de l'attestation personnelle », dresse en effet un portrait très intéressant de la figure du *témoin oculaire* dont la

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 13

<sup>30</sup> RICŒUR Paul, *Mémoire, histoire, oubli*, *op. cit.*, p. 230, note 62.

<sup>31</sup> RICŒUR Paul, « La marque du passé », *op. cit.*, note 2, p. 16.

<sup>32</sup> Par son intérêt « tangente » à cette recherche, la question du témoignage mérite toutefois d'être signalée. La portée des événements historiques qui ont marqué le XX<sup>e</sup> siècle, notamment les deux guerres mondiales et la Shoah, ont fait du témoignage une question du premier plan entraînant avec elle une très vaste série de réflexions théoriques ainsi que de nombreuses productions artistiques et littéraires. Entre autres, le succès obtenu par l'ouvrage de WIEVIORKA Annette, *L'ère du témoin*, Paris : Plon, 1998, vient en effet à sceller le rapport que le tournant historique du siècle dernier détient avec le témoignage. Traité de manière transversale, le rôle du témoin, fera l'objet de nombreuses analyses si bien sur le plan historique, épistémologique et littéraire que, du point de vue des images, au niveau photographique et cinématographique. L'ouvrage qui fera l'objet de notre attention ici sera celui de DULONG Renaud, *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris : Éditions de l'EHESS, 1998. Bien qu'il consiste dans une étude sociologique de l'expérience du témoignage, le travail de Dulong trace une caractérisation très précise du rapport que le témoin entretient avec l'événement, des conditions d'énonciation et de réception du témoignage, ainsi que des difficultés que le processus historiographique rencontre à l'intégrer. Aussi, la dimension *oculaire* d'après laquelle la question est abordée par Dulong ne sera guère marginale pour nous ; la capacité photographique de se tenir en présence d'un événement et de documenter cette présence par l'image ne nous amènerait-elle pas à lui attacher une valeur testimoniale ?



définition pourrait, dans un premier temps, nous surprendre. Le témoignage, décrit comme « un récit certifié par la présence à l'événement raconté<sup>33</sup> » et en effet accompagné par la précision suivante : « être témoin oculaire, ce n'est pas tellement avoir été spectateur d'un événement que déclarer qu'on l'a vu<sup>34</sup> ». Autrement dit, dépourvue de toute déclaration l'expérience d'un événement en soi n'est pas suffisante pour que le sujet puisse assumer le rôle du témoin. Sans vouloir nullement dévaloriser l'importance visuelle inhérente à l'expérience du témoin, cette insistance sur l'attestation produite par le témoin s'explique notamment par le caractère moral que Dulong rattache à la mission du témoin, une considération qui relève aussi du lien principal qui existe entre l'événement et le récit. En effet, et pour revenir à l'analogie de l'empreinte, c'est le phénomène « d'impression » produit par l'événement sur le sujet qui suscite en lui le « besoin de raconter<sup>35</sup> ». Voici les termes dans lesquels, de manière fort significative, Jean-François Marquet décrit le processus d'inscription de l'événement dans le langage, et ce non sans référence aux analyses de Ricœur :

Que l'événement trouve lieu dans l'élément du langage nous permet de l'identifier non seulement sur le plan humain, mais en soi, à un processus d'*expression* – qui renvoie comment à son corrélat à un mouvement inverse d'*impression*<sup>36</sup>.

L'observation est intéressante, car elle nous reconduit au binôme « positif » et « négatif » auquel Ricœur reliait l'expression du passé. D'après sa lecture, le passé, dans le sens de ce qui *a été*, vient à couvrir une double dimension renvoyant à la fois au négatif, ce qui *n'est plus*, et au positif, ce qui *a été*<sup>37</sup>. Sur la même ligne, on pourrait donc affirmer que l'*expression* du témoin en tant que reliée au passé est en quelque sorte le positif de l'*impression*, ce négatif relié au surgissement de l'événement et qui désormais n'est plus. Car si l'expression témoigne de ce qui n'est plus dans le présent, l'impression, au contraire, relève de ce qui a été dans le passé; le sujet, « tel le bloc de cire » platonicien, assurant la continuité entre les deux échelons temporels.

Ce chevauchement entre témoin et témoignage produit par l'événement en lui-même, en plus d'instaurer la continuité temporelle entre le présent et le passé, est ce qui garde le témoignage, par la

---

<sup>33</sup> DULONG Renaud, *Le témoin oculaire*, op. cit., p. 11. Pour formuler cette définition, Dulong s'appuie à son tour sur le *Vocabulaire des langues indo-européennes* de Benveniste sur l'origine latine du terme. Selon le droit romain, explique Dulong, « la tierce personne – *testis* vient de *tertius* – chargé d'assister à un contrat passé oralement entre deux autres, susceptible par la suite, notamment après la disparition d'un des contractants, de certifier cet échange », *ibid.*, p. 43.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>36</sup> MARQUET Jean-François, *Singularité et événement*, Grenoble : Éditions Jérôme Million, 1995, p. 79 (je souligne).

<sup>37</sup> RICŒUR Paul, « La marque du passé », op. cit., p. 11.

prise de parole qui le définit, à l'abri de la double énigme de l'absence et de la ressemblance. Sans toutefois être pleinement résolue, elle serait, aux yeux de Ricœur, du moins « tolérable<sup>38</sup> ». Comme nous venons de le voir, la parole du témoin tient à cet effet évidemment une place centrale. On comprendra bien, donc, que dans un tel contexte la dimension autobiographique représente le filet avec lequel le récit de l'événement se tisse, dans un maillage finalement impossible à dissoudre. D'ailleurs, comment le témoin pourrait-il faire abstraction de son propre regard envers ce qui en a marqué l'existence si en profondeur ? De même que son vécu, c'est aussi sa narration qui en portera les marques, la différenciant des autres formes du récit. Dulong en identifie quelques traits essentiels :

La sensibilité à la perturbation, l'invasion par des affects intenses, les réactions instinctives de défense, la désorganisation de la pensée, voilà ce que constitue le vécu d'un événement violent ou simplement inopiné. La façon naturelle de le raconter consistera à décrire ces états intimes et à les rapporter aux traits saillants ayant permis de caractériser ce qui s'est passé. Vous racontez ce qui vous est arrivé en vous impliquant dans l'histoire, en faisant état de vos réactions, en énonçant ce que vous avez pensé <sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>39</sup> DULONG Renaud, *Le témoin oculaire*, *op. cit.*, p. 35. Nombreux seraient à ce propos, les exemples de témoignages qu'on pourrait apporter. Pour ces analyses, concernant notamment le rapport entre le témoignage et conflit, Dulong ne manque pas de s'appuyer évidemment sur les ouvrages essentielles de Jean Norton Cru, *Témoins*, Paris : Les Etincelles, 1929, et *Du témoignage*, Paris, Éditions Allia, 1989. On voit bien, d'ailleurs, comme les propos en relation auxquels cette note se trouve en marge rendent de manière fort significative les traits essentiels de l'expérience du conflit vue et vécue par les acteurs de l'histoire. Pour notre part, on aimerait faire référence ici à une œuvre mineure en relation à celle de Norton Cru, mais qui en relation à l'événement historique qui demeure dans l'arrière fond de cette recherche, la guerre civile du Liban (1975-1990), nous paraît néanmoins significative. Il s'agit d'un recueil de témoignages des soldats israéliens sur la guerre du Liban réunis par la journaliste israélienne Irit Gal. Recueillis plus de vingt ans après le conflit, ces témoignages (dont on ne connaît toutefois pas la méthode avec laquelle ils ont été formulés et enregistrés) en plus de nous apporter un point de vue « intérieur » sur le conflit, nous offrent un aperçu passionnant de la mémoire à l'œuvre. Entre vides de mémoire, hésitations, « souvenir-images », (« de ces journées à Beyrouth, je ne me souviens que de certaines scènes, tout n'est pas clair dans ma mémoire » p. 62 ; « j'étais en pleine confusion, sidéré, je ne savais plus où j'en étais » p. 53 ; « mon premier choc a eu lieu à Tyr. Rien ne te prépare à rentrer dans une ville pleine de civils » p. 41, « quant à la bataille de Ain el-Hilweh, je ne m'en souviens plus. Ma mémoire dû disjoncter, elle n'a pas pu enregistrer des choses pareilles. Je n'ai que le vague souvenir de la peur, de la lassitude et d'un immense fatigue, rien d'autre » p. 75 etc.), les soldats reviennent souvent à la première personne, sur la réalité de l'événement historique essayant d'en déplier les faits. En effet, malgré l'éloignement dans le temps, de manière souvent très précise, ils reconstruisent le déroulement chronologique ainsi que sur la géographie des lieux associée parfois à de moments dramatiques, parfois à une tranquillité presque irréaliste. La nature du regard rétrospectif que les soldats portent sur les faits, ne va pas sans considérer l'impact que l'expérience du conflit a eu sur leur vécu ainsi que les changements qu'il a produit. De même, aussi le regard porté par Irit Gal sur les témoignages n'est pas sans référence au présent. Si c'est essentiellement vers le passé que son regard se tourne, à la fin de son parcours elle s'aperçoit du lien très strict qui malheureusement existe entre le passé et le présent, c'est-à-dire entre la guerre du Liban en 1982 et l'intifada du 2003 : « Nous étions plongées de façon égale dans ces deux situations et nous ne croyons pas à nos yeux : elles finissaient par se rejoindre et se confondre dans une trompeuse similitude pour ne plus former qu'un seul et même interminable cauchemar ». Une relation dont les liens sont à établir seulement par le travail de l'historien, qui s'opère aussi sur ces traces. GAL Irit, HAMMERMAN Ilana, *De Beyrouth à Jénine. Témoignages de soldats israéliens sur la guerre du Liban*, Paris : La Fabrique éditions 2003.

Pour reprendre ici les observations posées plus haut, il serait erroné de penser au récit du témoin telle une reproduction de l'événement. Autrement dit, et pour revenir à l'analyse de Ricoeur, le discours testimonial ne correspond pas à l'*image* de l'événement. Le passage dans ce filtre qui est le langage implique en effet une reconfiguration de l'expérience vécue à travers laquelle le sujet élabore une première forme de compréhension. Il en va de même pour l'événement auquel le récit offre l'inscription dans un horizon signifiant, un espace de sens qui répond à la nécessité la plus profonde du témoin de rendre intelligible la dimension du vécu.

Cependant, cette considération ne devrait pas entraîner une lecture univoque de la relation entre l'événement et le récit. Car si d'une part, la narration « intervient » sur l'événement afin de le rendre racontable, de l'autre l'impression que l'événement a produite auprès du sujet ne va pas sans orienter l'expression qui en dérive. Du fait de trouver dans le sujet le lieu de sa manifestation, il existe un lien évident entre langage et événement qui se reflète dans de nombreux éléments caractérisant la stratégie narrative. Dulong, nous permet d'en signaler quelques-uns à partir de l'introduction dans la narration des formules d'attestation personnelle auxquelles s'ajoutent :

[...] la conjonction de deux ensembles de paroles : occurrences verbales (ce qui s'est passé à tel lieu à tel moment) à la série de discours post-factum : on raconte, on commente, on explique, on met en scène ou en image un référent qui avait auparavant été fabriqué à partir du premier<sup>40</sup>.

Dans cette séquence, on voit bien comment la dimension factuelle attribuée à l'événement par le récit, en plus de recevoir la mise en forme du langage, s'accompagne de l'œuvre d'interprétation opérée par le sujet. Autrement dit, en tant que « référent », l'événement subit une double intervention ou « réduction » produite à la fois par le langage et par la mise en récit. Ce qui, en analogie avec la dimension photographique, nous permettrait d'envisager l'existence d'un volet formel aussi dans le témoignage, relevant notamment du lien instauré au départ de cette réflexion entre l'impression et l'expression. On se rappellera, à ce propos, comment le chapitre un nous avait permis de souligner les traits esthétiques propres à la photographie événementielle. Le flou de l'image, le mouvement, la vitesse d'exécution représentent entre autres les marques les plus significatives des images paroxystiques, réalisées dans le vif de l'action. Saisi dans sa dimension imprévue, l'événement permettait alors de faire ressortir la composante formelle de l'image affichée en transparence à sa portée réaliste. Dans la même lignée, les analyses de Dulong au sujet de marques du langage

---

<sup>40</sup> DULONG Renaud, *Le témoin oculaire*, op. cit., p. 213.

témoignant la référence à l'événement viendraient également à souligner la composante formelle propre au récit dans le cadre du discours testimonial.

Cependant, ces considérations ne devraient pas nous faire oublier que le témoin n'est pas seulement porteur d'un discours ; son corps participant tout aussi à l'œuvre testimoniale devient lui-même trace. Outre permettre de greffer l'expérience et narration – *j'y étais* (en chair et os) étant l'expression qui permet de relier les deux, la présence du corps, durant et après l'événement, fait de lui une véritable « pièce à conviction », « le support matériel du récit attesté<sup>41</sup> ».

Finalement, et pour revenir à la suggestion de Ricœur, que signifie-t-il penser la trace à partir du témoignage ? Tout d'abord, il nous semble que cela se donne à travers la soustraction de la trace à l'analogie de l'empreinte et de l'image qui en dérive, pour la poser plutôt sous l'égide de la mémoire. De cette manière, et malgré les failles que celle-ci peut comporter, le témoignage représente pour l'historien un pont lui permettant d'une part d'assister à l'événement raconté et de l'autre un appui à partir duquel établir la réalité historique. Une procédure qui, toutefois, ne sera pas sans difficultés pour l'historien, et ce, paradoxalement pour les mêmes raisons pour lesquelles le témoignage représente une source d'intérêt. On se réfère ici à la part de subjectivité que le témoignage comporte laquelle, tout en accueillant sa spécificité, est le symptôme de la proximité du témoin à l'événement antithétique à la prise de distance nécessaire à l'historien et à son travail de compréhension. Une problématique qui, comme on verra, ne se limite pas à la considération du témoignage oral comme source historique.

### ***La photographie comme « témoin oculaire »***

Or, serait-ce seulement par le biais du récit que le témoin restitue l'événement ? Bien sûr que non. Pour renforcer ses propos, le témoin n'hésite pas à s'appuyer sur la contribution apportée aussi par les dispositifs d'enregistrement dont la photographie figure souvent en première ligne. D'autant plus qu'il offre à la dimension *oculaire* du témoignage un rôle central, Dulong ne peut pas se passer de se référer à la photographie qui en effet revient à plusieurs reprises dans le cadre de son analyse. Elle y intervient tout d'abord, et de manière implicite, lors de la réflexion que Dulong conduit au sujet des modalités psychologiques « d'enregistrement » propres au témoin. À cet égard, en reprenant une

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 186.

affirmation de Loftus, Dulong apporte l'avertissement suivant : « lorsque nous faisons l'expérience d'un événement important, nous n'enregistrons pas cet événement dans la mémoire comme le ferait un vidéoscope<sup>42</sup> ». Cette considération, dont l'intention est de rendre visible au lecteur la complexité et la non-référentialité du processus mémoriel propre à l'être humain, instaure une comparaison implicite entre la marge d'erreur du témoin et celle beaucoup moins importante de l'enregistrement visuel. Cet écart entre la faillibilité de « l'enregistrement humain » et la perfection (présupposée) de celui mécanique avait d'ailleurs déjà émergé auparavant par le biais de la référence de Dulong à la « commercialisation d'appareils vidéo qui ont procuré à l'imaginaire la réalité d'une machine susceptible de suppléer l'œil humain et de pallier ses imperfections<sup>43</sup> ». Une affirmation que l'auteur relie ensuite aux propos de Sontag d'après qui la photographie irait même au-delà de l'enregistrement jusqu'à changer « l'idée de réalité et de réalisme<sup>44</sup> ».

Posé de manière implicite, cet imaginaire concernant la transparence du médium sera ensuite mis en suspens, notamment quand il s'agit de rendre raison de la distance nécessaire à l'historien, mais absente chez le témoin, afin d'entamer un travail d'interprétation sur l'événement. On s'aperçoit, alors, que « la distance focale d'un objectif photographique, l'excès de proximité ou d'éloignement rendraient la représentation d'une action trop floue pour être estimés<sup>45</sup> » ; le dispositif photographique étant apte, en raison de son épaisseur mécanique et visuelle, à altérer la représentation du réel de façon plus ou moins évidente. Sorti de la transparence, le dispositif devient finalement « visible » et contribue, de par les réglages auxquels il est soumis, à orienter différemment la représentation du réel jusqu'à en produire une interprétation. L'expression « traduire en images » est en effet choisie par Dulong pour signifier le processus d'interprétation que l'événement subi par le sujet<sup>46</sup>. Bien sûr, « les images » en question pourraient désigner un spectre plus large que celui photographique, mais il reste que la photographie, en tant qu'image, n'y est toutefois pas exclue. Ainsi l'image tient lieu non pas d'une reproduction, mais d'un *commentaire* sur les faits ou en d'autres termes, d'une interprétation.

En plus de trahir une idée fluctuante de l'image produite par les dispositifs d'enregistrement, ce qui, en effet, est loin d'être le centre de son étude, ces propos de Dulong ont toutefois le mérite de nous amener à considérer le rôle de la photographie en tant que « témoin oculaire ». Nombreux

---

<sup>42</sup> LOFTUS Elizabeth, *Eyewitness Testimony*, Cambridge – London : Harvard University Press, 1979, cité par DULONG, *Le témoin oculaire*, op.cit., p. 30.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>44</sup> SONTAG Susan, *Sur la photographie*, op. cit., p. 112.

<sup>45</sup> DULONG Renaud, *Le témoin oculaire*, op.cit., p. 199.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 214.

semblent, à vrai dire, les éléments caractérisant du témoignage oculaire que la photographie semble en mesure de réinterpréter, allant bien au-delà de la dimension purement visuelle. Essayons, donc, d'en retracer quelques-uns.

En tant que résultante d'une vision, à l'instar du témoignage, l'image photographique atteste d'une présence sur les lieux<sup>47</sup> qu'elle certifie au moyen de l'image ; une potentialité partagée aussi par d'autres dispositifs d'enregistrement. D'ailleurs, que serait photographeur sinon rendre l'expression visuelle du *j'y étais* affirmée par le témoin ? Comme les déterminations spatiales et temporelles représentent pour le sujet la manière d'encadrer l'événement et de valider son attestation, ainsi l'inscription de la photographie dans le temps et dans l'espace par le biais du dispositif permet à l'opérateur de répondre de sa propre présence, aussi face à l'événement. « J'y étais », affirment le témoin et le photographe, ce dernier tout en montrant l'image ajoute : « voici ce que j'ai vu ». C'est d'ailleurs pour cette raison que la photographie est souvent incorporée dans le récit du témoin afin de rendre visible, de montrer, la véridicité de la narration<sup>48</sup>. Ce qui permettra, d'ailleurs, à la photographie d'être considérée une source historique à part entière. Présente, dès le cadrage aux yeux de l'opérateur, et encore présente, suite à l'impression, aux yeux du spectateur, la photographie, devient alors une « pièce à conviction », ce « support matériel du récit attesté<sup>49</sup> » tel un pont qui réunit l'événement à son attestation.

Qu'en est-il, enfin, des marques formelles traduisant, dans le récit, l'impression produite par l'événement sur le sujet ? Comme nous l'avons souligné auparavant, d'un point de vue photographique, elles seront présentes également, configurant le style propre aux images événementielles, dont un parmi les premiers exemples a été identifié dans le daguerréotype des frères Langenheim. Flou dans l'image, imprécisions : tous signes de la présence du photographe sur les lieux qui attestent sa vision. Telle une signature qui exprime, par les modalités de production, la

<sup>47</sup> Une présence que les nouvelles techniques, par exemple l'utilisation des drones, viennent de plus en plus limiter au dispositif lui-même, effaçant ainsi l'opérateur sur les lieux de la « prise de vue ».

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 63. Au sujet de l'emploi de la photographie par les témoins, on voudrait revenir ici sur les témoignages des soldats israéliens de la guerre du Liban. Parmi les nombreuses questions difficiles à résoudre à propos d'un conflit, on retrouve souvent l'interrogation sur les causes. Dans le cas de la guerre du Liban, l'épisode qui a été identifié officiellement comme *casus belli* a été l'attentat de l'ambassadeur israélien Shlomo Argov qui eut lieu le 3 juin 1982 à Londres. Or, les témoignages des soldats israéliens semblent invalider cette thèse du fait des longs préparatifs qui ont été effectués au Liban même, et ce bien avant le 6 juin 1982, date de l'entrée de l'armée israélienne au Liban. Parmi les diverses déclarations réunies par Hammerman on trouve celle de Acher Fachan, lieutenant-colonel de réserve dans les chars, qui s'exprime ainsi : « À cette époque, on entrait dans le sud du Liban comme dans un moulin ; nous nous y sommes même entraînés à faire des prisonniers dans des villages abandonnés. C'est une tromperie de dire que *Tsahal* (l'armée israélienne) n'est entrée au Liban qu'en 1982. *Tsahal* était déjà au Liban du sud à cette époque. J'ai même plusieurs photos de moi avec Tyr en arrière-plan, qui ont été prises bien avant la guerre du Liban », GAL Irit, HAMMERMAN Ilana, *De Beyrouth à Jénine. Témoignages de soldats israéliens sur la guerre du Liban*, op. cit., p. 27.

<sup>49</sup> DULONG Renaud, *Le témoin oculaire*, op. cit., p. 186.

participation du photographe à l'image à l'instar de celle du témoin dans le récit, les traits esthétiques font du photographe comme du témoin, non pas un sujet extérieur, mais une présence comprise dans sa propre attestation. Il va sans dire qu'à partir de la vision, la composante corporelle est loin d'être exclue de l'image photographique. Expression d'un angle de vue, mais aussi de la posture du photographe, de la relation que l'opérateur entretient avec l'espace et avec le contexte de la prise d'image<sup>50</sup>, tout cela fait de la photographie non pas une image désincarnée, désarticulée d'une présence au monde, mais plutôt l'expression visuelle d'une façon particulière de le regarder, mais aussi de l'habiter.

Malgré le grand nombre des éléments qui nous permettent de placer la photographie sous le signe du témoignage oculaire, il reste entre les deux une différence majeure qui doit être signalée. On se réfère évidemment à la présence du langage. Bien sûr, par les détails qu'elle atteste, l'image photographique peut se révéler un document sans égal. Mais l'absence du langage, un manque parfois partiellement comblé par la légende, soustrait la photographie de cet engagement moral et de la responsabilité endossée, du fait de témoigner, par le témoin oculaire. Aussi, à l'instar d'une césure, l'acte photographique détache le témoin-opérateur de la photographie la livrant à une vie propre, un destin dont elle ne sera pas le maître. Ce sont surtout les usages et les lectures auxquelles elle sera soumise à produire, à modifier, et à empiler les différentes couches signifiantes dont elle est le support.

Il ne va pas de même pour le témoin. L'acte de témoigner, sa prise de parole dans l'espace public, en plus d'être toujours incarné, sera soumise constamment au travail de la mémoire opéré et à la fois témoigné par le langage lui-même. De plus, à la dimension langagière qui caractérise le récit du témoin ouvre inévitablement un espace dialogique entre le témoin et son auditeur ; c'est dans cet entre-deux que se joue, outre la responsabilité du témoin, la validité même du témoignage. Car si le témoin oculaire affirme « j'y étais », c'est par son récit qu'il invoque : « croyez-moi ».

Toutefois, bien qu'elles soient limitées par leur mutisme, les photographies, et dans un sens plus large les images, ont sans doute quelque chose à dire à l'historien. Pour ce dernier, le problème qui se présente est double : d'abord, essayer de les comprendre, et ensuite de soumettre leur contribution au processus d'écriture de l'histoire. Une question qui, loin d'être récente, a toutefois

---

<sup>50</sup> Faisant écho au corpus sur lequel la recherche de Dulong porte, à savoir les témoignages littéraire et cinématographiques de la Shoah, nous pourrions apporter ici l'exemple des clichés pris dans les champs de concentrations étudiés par Georges DIDI-HUBERMAN dans son ouvrage *Images malgré tout*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2003. Comme l'étude de ces photos permet de voir parmi tant d'autres, toute image témoigne non seulement de la vision de l'opérateur mais de sa posture, ce qui n'est pas sans lien avec les conditions de production de l'image.

retrouvé auprès des historiens un engouement nouveau<sup>51</sup>, et ce non sans que la photographie, pour la configuration particulière qui la distingue, ne soit pas responsable.

### ***La photographie : du témoignage à la source historique***

Cette lecture de la photographie, formulée en relisant sur le plan photographique les caractéristiques du témoignage oculaire, nous semble trouver à la fois une confirmation et un élargissement significatif dans l'ouvrage de Peter Burke *Eyewitnessing. The use of Images as Historical Evidence*<sup>52</sup>. Mais tandis que notre regard se focalisait sur l'image photographique pour essayer d'en détecter la portée testimoniale, dans son ouvrage Burke, interroge non seulement l'image dans un sens beaucoup plus large, tout supports et époques confondus, mais il propose aussi de la considérer à partir d'une multiplicité de perspectives différentes : de l'histoire culturelle, à la représentation du sacré ou de « l'autre », du rapport à la société à l'expression du pouvoir. Apparemment très hétérogène, cet ensemble de thématiques est toutefois relié par Burke par une question centrale : la

---

<sup>51</sup> Malgré la vague actuelle d'études concernant le rapport entre images et histoire, la relation entre les deux domaines est en réalité de longue date. D'un point de vue historique, le travail de HASSELL Francis (*History and its Images*, New Haven : Yale University Press, 1993, tr. fr. A. Tachet et L. Évrard, *L'historien et les images*, Paris : Gallimard, 1995), témoigne de manière exemplaire la richesse d'un échange qui remonte à l'époque ancienne et qui, grâce au travail acharné de antiquaires, a permis aux historiens de comprendre que les images leur offraient une plus large voie d'accès au passé. Récemment, le courant de la « Nouvelle histoire » (Le GOFF Jacques, NORA Pierre, *Faire l'histoire. Nouvelles approches*, Paris : Gallimard, 1974) a reconnu (ou plutôt reconfirmé) la contribution apportée par les sources visuelles leur reconnaissant le statut de source historique, ce qui aujourd'hui ne semble plus (du moins théoriquement) être en discussion. À ce propos, voire l'importante contribution de GERVEREAU Laurent (dir.), *Quelle est la place des images en histoire*, Paris : Nouveau Monde, 2008. Cet enthousiasme récent sans doute alimenté par le nouveaux média (on trouve un état de question exhaustif dans « Histoire et images/ histoire du visuel », DELACROIX C., DOSSE F., GARCIA P., OFFENSTAD N., *Historiographies. Concepts et débats*, Paris : Gallimard, 2010 pp. 306-339), ne doit pas nous faire oublier toutefois les origines anciennes et la richesse d'un échange qu'en réalité dure depuis longtemps. Sur l'origine de cet intérêt pour la portée historique des images voir aussi BERTRAND-DORELAC Laurence, « Faire l'histoire des pratiques artistiques », *Bulletin de la Société d'histoire moderne et contemporaine*, n° 1-2, 1997, pp. 1-12. Par ailleurs, la question du rapport entre images et histoire peut également être traitée d'un point de vue épistémologique déjà soulignée par Huzinga dans sa lecture inaugurale à l'Université de Groningen (1905, « The Aesthetic Element in Historical Thought », dans *Dutch Civilization in the Seventeenth Century and Other Essays*, London : Collins, 1968.), à savoir que ce que l'étude de l'histoire et la création artistique ont en commun est un mode de formation d'images. Pierre Francastel a également traité la question passant en revue les différents niveaux d'interactions entre art et histoire soulignant, sur la ligne de Huizinga, les liens entre la fonction figurative et la pensée. Un lien qui l'amène à souligner que l'art « n'est pas uniquement une spéculation et un rêve, mais un acte et une des voies de la connaissance », d'où la légitimation de l'intérêt que l'histoire lui porte sur le plan à la fois figuratif et épistémologique : FRANCASTEL Pierre, « Art et Histoire : Dimension et mesure des civilisations », *Annales, Histoire, Sciences Sociales*, n° 2, Mars-Avril 1961, pp. 297-316, p. 303. Sur la question des images comme sources historiques voir également : *Les Historiens et les sources iconographiques*, Paris : Institut d'histoire moderne et contemporaine, CNRS, 1981 ; *Images et Histoire* (actes du colloque de Paris-Censier, mai 1986), Paris : Publisud, 1987, et le numéro de *Vingtième Siècle*, « Images et Histoire », n° 72, octobre-décembre, 2001, (dir.) BERTRAND-DORELAC Laurence, DELAGE Christian, GUNTHER André.

<sup>52</sup> BURKE Peter, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, New York: Cornell University Press Ithaca, 2001.



contribution de l'image en tant que source historique, ou mieux en tant que *trace*<sup>53</sup>. Les images, en effet, « comme les textes et les témoignages oraux, sont une forme importante de preuve historique. Elles enregistrent les actes « comme des témoins oculaires<sup>54</sup> ». En somme, affirme-t-il, « l'analogie juridique soulève un point important<sup>55</sup> ». D'après Burke, à l'instar du témoin oculaire, les images offrent la possibilité d'une vision reliée à un moment et à une perspective particulière dans le temps ; une contribution précieuse pour l'historien qui à travers elles peut accéder à une représentation particulière du passé. C'est pourquoi c'est à l'égard de l'époque qui leur est contemporaine qu'elles apportent le plus d'informations.

On l'aura sans doute compris, la contribution de Burke nous amène ici à une question centrale qui concerne le traitement des images en tant que traces dans le cadre de la discipline historique. Une question inévitable et qui témoigne une fois de plus des différents motifs d'interférence que la photographie détient avec l'histoire. Assumée en tant que trace, l'image vient à interpeller l'histoire dès la phase documentaire à l'instar d'autres ressources sur lesquelles l'historien s'appuie. Cette inclusion, toutefois, comporte quelques difficultés et nécessite des précautions. À partir des observations de Burke, on essaiera ici d'en retracer ici les plus significatives.

La première, nous l'avons déjà signalée, consiste dans l'absence du langage ; un manque qui, à la différence de l'attestation du témoin, pourrait légitimer l'historien à formuler des interprétations « entre les lignes<sup>56</sup> », autrement dit à en manipuler la signification selon son propos. Pour éviter ce risque, il devient indispensable d'apprendre à connaître et à lire les images, ce que les historiens ont visiblement encore du mal à faire. Dénonçant « l'invisibilité du visible<sup>57</sup> », Burke critique l'attitude de méfiance qui caractérise encore le travail de l'historien aujourd'hui encore trop relié aux sources traditionnelles. Malgré le soutien qu'il déclare envers l'inclusion des documents visuels dans les sources documentaires, l'historien est en réalité souvent dépourvu de la connaissance nécessaire pour s'orienter, par exemple, dans des archives photographiques. De ce fait, dérive un emploi de l'image encore relié à l'illustration d'un propos formulé auparavant sur la base d'autres preuves

---

<sup>53</sup> Burke affirme suivre la proposition de l'historien allemand Reiner qui suggérerait de remplacer le concept de "source" par celui de "trace" « du passé dans le présent », (Gustaaf J. Reiner, *History, its Purpose and Method*, London, 1950) ; et de le décliner d'un point de vue visuel de manière transversale à différents type de supports : « The term "traces" refere to manuscripts, printed books, buildings, furniture, the landscape (as modified by human exploitation), as well to many diffrents kinds of image : paintings, statues, engravings, photographs », *ibid.*, p. 13.

<sup>54</sup> BURKE Peter, *ibid.*, p. 14 : « Like texts and oral testimonies, are an important form of historical evidence. They record acts of eyewitnessing ». Sur la notion "d'évidence" on renvoie aussi à ROTBERG Robert I., RABB Theodore K., « The Evidence of Art: Images and their meaning », *The Journal of Interdisciplinary History*, Vol. 17, n° 1, été 1986, pp. 1-6.

<sup>55</sup> *Ibid.*, (ma traduction) : « the legal analogy has a point ».

<sup>56</sup> BURKE Peter, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 9.

documentaires. Certes, une connaissance de l'image, ainsi que des outils théoriques nécessaires à sa lecture deviennent indispensables pour l'historien afin d'éviter, avec la non-considération du visuel, le risque contraire engendré par l'absence d'une perspective critique : celui d'un éventuel excès de confiance.

Pour éviter cela, la voie indiquée par Burke propose quelques points fondamentaux, qui à vrai dire ne relèvent pas moins du travail de vérification auquel l'historien soumet tout document. Concrètement, il s'agit tout d'abord de considérer l'image comme étant l'expression d'une perspective particulière; ensuite qu'elle a été fabriquée pour des usages différents et que pour cela elle nécessite toujours d'une mise en contexte, et que toute présence, comme toute absence, correspond également à une source d'information<sup>58</sup>, et finalement que les détails sont tout aussi révélateurs que l'image prise dans sa totalité. En somme, considérée dans ses forces et ses faiblesses, l'image peut devenir pour l'historien une source de portée inestimable, mais à condition qu'elle soit soumise, à l'instar des autres documents, à un travail critique approprié à son objet. C'est ici qui se dessine un autre type de relation entre la photographie et l'histoire où l'image non seulement représente de l'extérieur quelques éléments de l'opération historique, mais elle s'avère capable d'intervenir directement à son égard devenant à son tour un acteur de l'histoire. À condition, toutefois, qu'elle soit respectée dans sa spécificité de document visuel. Dans ce cas, elle s'avère capable d'une extraordinaire richesse, celle d'établir un contact visuel avec le passé ou avec des réalités inaccessibles à la vue. Une capacité à laquelle l'histoire est loin d'être insensible.

### 3. L'indice

Après avoir étudié la *trace* sous le signe de l'empreinte, l'avoir observée revivre dans le vis-à-vis de l'événement propre au témoignage, le moment est venu d'aller suivre le déroulement de l'enquête historique, cette phase cruciale que la mise en archive institue et avec laquelle l'expérience de l'événement apportée par le témoin se différencie de son écriture. Nous allons ainsi poursuivre notre parcours autour de l'écriture de l'histoire de façon à comprendre quelle est l'œuvre de l'historien qui vise la reconstruction d'un événement historique, et ce, tout en essayant de reconstruire les interactions possibles entre certains concepts propres à la théorie de l'histoire et la

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, pp. 183-189.

photographie. Nous venons tout juste de soulever une question chère à l'histoire, celle du témoignage. Mais quelle est la différence entre le témoin et l'historien ?

Pour mieux saisir l'origine de cette différence, il peut être utile de remonter aux racines étymologiques des mots, et surtout de suivre les interprétations dont ils ont fait l'objet. Le grec ancien témoigne, en effet, d'une convergence très significative, celle qui voit les verbes *idein* (voir) et *oida* (savoir) reliés par la même racine *'wid*. Un contexte sémantique auquel se rattache aussi le mot *historiê* « formé sur le verbe *historein*, enquêter, d'abord au sens d'enquête judiciaire, *historia* est dérivé de *histor* (racine *wid*) lui-même rattaché à *idein*, "voir" et à *oida* "savoir"<sup>59</sup> ». L'historien semble donc celui qui produit un savoir qui est en relation à la vision. Une interprétation que les historiens eux-mêmes semblent confirmer par l'invocation à "l'autopsie", du grec *auto-opsis*, « voir par ses propres yeux ». Cette attestation, qu'on retrouve d'abord chez Hérodote, viendra ensuite représenter le cœur même de l'épistémologie de Thucydide qui fait d'elle non seulement une marque d'attestation de la véridicité du récit, mais l'essence même du travail de l'historien. Mais si la « vision » devient pour l'historien le principal élément d'enquête, il est évident que parmi les difficultés qui en découlent la principale réside dans l'impossibilité d'aller au-delà de son propre présent. C'est d'ailleurs ce que Thucydide affirme ; d'après lui, le passé ne peut faire l'objet d'une véritable connaissance, mais seulement d'une *pistis*, une « conviction<sup>60</sup> », la même que peut atteindre le juge à la suite de son enquête.

S'appuyant sur cette convergence étymologique, celle entre « voir » et « savoir », Benveniste situe la figure de l'*histôr* en continuité avec celle du témoin oculaire, celui qui sait parce qu'il a vu<sup>61</sup>. Or si le fait de placer le savoir du côté de la vision serait certes une tradition grecque, elle n'est pas sans liens avec d'autres langues indo-européennes : « la valeur propre de la racine *'wid* est éclairée par la règle énoncée dans le *Satapatha Brâhmana* : "Si maintenant deux hommes se disputent (ont un litige) en disant, l'un "moi j'ai vu" et l'autre "moi j'ai entendu" c'est celui-là que nous devons croire"<sup>62</sup> ».

Analysant les différents contextes dans lesquels le mot *histôr* figure, Hartog observe au contraire combien la fonction qu'il exerce serait plutôt à associer à celle d'un juge, et donc non pas

<sup>59</sup> HARTOG François, *L'évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens*, Paris : Éditions de L'EHESS, 2005, p. 59.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>61</sup> BENVENISTE Émile, *Vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris : Minuit, 1969, t. II, p. 173.

<sup>62</sup> HARTOG François, *Le miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre*, Paris : Gallimard, 1980, Hartog retrace le profil des origines grecques de cette association entre « voir » et « savoir », une véritable « constante épistémologique » illustrée par le fait que « des philosophes de Ionie à Aristote en passant par les médecins et les historiens il est question de la vue comme instrument de connaissance », pp. 272-273.

celle d'un témoin, appelé à arbitrer des situations conflictuelles<sup>63</sup>. La remarque est importante, car elle opère un déplacement significatif par lequel l'historien est sensiblement concerné, car « avant d'avoir des yeux, l'*histôr* doit avoir des oreilles<sup>64</sup> ». Un constat qui, plus que comparer témoin et historien, relie le travail de ce dernier à l'expérience attestée par le témoignage. De plus, à creuser la distance entre les deux, l'*histôr* et le *martus*, (le témoin<sup>65</sup>) on comprend que ce sont aussi des modalités d'intervention respectives et, par conséquent, le rapport au temps que celles-ci entretiennent :

Le *martus* intervient dans le présent et pour l'avenir, tandis que l'*histôr* doit ajouter la dimension du passé, puisque son intervention aujourd'hui engage pour l'avenir par rapport à une querelle surgie dans le passé<sup>66</sup>.

Cependant, cette exclusion de l'*histôr* du domaine « sensible » de la vision représente moins une limitation qu'une explication fort significative de son *modus operandi*. En effet, c'est précisément *parce qu'il n'a pas vu* que l'historien entreprend son enquête. L'absence d'une vision directe de l'objet de son investigation, ou de son impossibilité, par exemple dans le cas du regard de l'historien tourné vers le passé, représente finalement la source même du travail historique, à la fois origine et limite de l'avancer aveugle de l'historien. Une question mérite alors d'être posée : toute référence à la vision destinée serait-elle définitivement exclue du domaine de l'histoire ? Bien que cela puisse paraître paradoxal, il semblerait que non ; car si l'historien ne bénéficie pas de l'expérience de la vision, c'est par la narration historique, ou comme dirait Ricœur, par la « représentation historique<sup>67</sup> » qu'il arrive à voir, et donc à montrer, ce à quoi il n'a pas directement accès. Autrement dit, ce qui vise le travail d'enquête est précisément de rendre « visible », et donc accessible, ce qui en soi ne le serait pas. À ce propos, la référence à l'historiographie grecque est encore une fois éclairante. En analysant l'œuvre de Thucydide, Hartog souligne en effet comme :

---

<sup>63</sup> HARTOG François, *L'évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens*, op. cit., p. 200 : « Pourtant l'*histôr*, qui intervient dans deux situations de querelle, n'a en fait rien vu ni rien entendu. Lors des funérailles de Patrocle, Ajax et Idioménée sont en désaccord sur le point de savoir qui, après avoir tourné la borne, est en tête dans la course au char. Ajax parie avec Idioménée et propose de prendre Agamemnon comme *histôr*. Quel que soit le rôle exact d'Agamemnon, il est sûr qu'il n'a rien vu de la scène en question ».

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> *Ibid.* Hartog poursuit aussi en reconstruisant l'étymologie du témoin : « Et le témoin alors ? Nommé en grec *martus*. L'étymologie nous conduit vers le radical d'un verbe signifiant se souvenir, sanscrit *smarati*, grec *merimna*, qui a donné en latin *memor(ia)*. Quand, au moment de prononcer un serment, dans l'épopée toujours, on prend les dieux à témoin, *thoi marturoi*, les dieux sont invités, non à voir, mais à entendre les termes d'un pacte. Il s'agit aussi d'entendre et de garder en mémoire ».

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> On se réfère notamment à RICŒUR Paul, « La représentation historique », dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., pp. 302-369.

[...] au *legatai* (on dit que) h rodot en, Thucydide va remplacer le *phainetai* “il vient à la lumière que”, “il devient visible que”, mais cette p le clarté qui se détache sur fond d’obscurité et de rumeurs, comme autant de lucioles dans la nuit, n’est jamais donnée, elle doit, au contraire, à grand-peine, être produite par l’historien. L’« Archéologie » (premier livre de la *Guerre du Péloponnèse* de Thucydide) fait la part du visible et de l’invisible, jusqu’à la “mise en lumière” dernière, “la plus vraie” (*al thest t  prophasis*), ou la plus évidente, celle qui a mené les Athéniens et les Spartiates à entrer en guerre<sup>68</sup>.

Non plus considérée dans sa stricte connotation sensorielle, ou déclinée à la première personne comme dans l’invocation à l’autopsie, la référence à la vision reste en histoire cette constante épistémologique qui plus que jamais relie le visible à la production et à la manifestation d’un savoir. La phase documentaire, ce travail de repérage et de rassemblement d’éléments qui permettent à l’historien d’accéder à une forme de compréhension du passé, constitue précisément le seuil qui marque le passage entre l’obscurité totale et une certaine visibilité, une clarté que l’historien arrache à l’opacité du passé essayant d’en recomposer patiemment les traces. Une geste, celui de la recherche documentaire et de la mise en archive, qui a lieu sur la base d’un constat essentiel : si l’historien n’a pas directement accès au passé et à l’événement, il doit tâcher de collecter les éléments nécessaires pour le reconstruire.

C’est ainsi que débute enfin le travail d’investigation, l’*historein* (enquêter) qui définit le champ d’études historiques.   l’instar du domaine judiciaire déjà évoqué au sujet du témoignage, la notion d’*indice* – déclinaison de la trace – s’avère d’évidence centrale.   travers leur collecte, ainsi que leur interrogation, l’historien parvient finalement à la formulation des hypothèses, fondement d’une connaissance de type conjecturale qui caractérise tout autant le savoir de l’historien que celui du juge et du médecin. Thucydide, historien à l’ cole d’Hippocrate, figure, et non pas par hasard, parmi les premiers historiens à faire de l’indice l’outil principal de son travail d’enquête adressé au-delà du présent<sup>69</sup>, et ce tout en en reconnaissant les limites. Provenant d’un passé opaque, les indices (*semeion*, *tekmerion*), ces « points de lumière<sup>70</sup> » qui semblent ouvrir une brèche dans l’invisible ne permettent toutefois pas d’élaborer une connaissance comparable, par véridicité, à celle qui a pour objet le

<sup>68</sup> HARTOG François, *L’évidence de l’histoire. Ce que voient les historiens*, op. cit., p. 79.

<sup>69</sup>  crit Thucydide : « De fait pour la période antérieure (  la guerre présente) et pour les époques plus anciennes encore, on ne pouvait guère, vu le recul du temps, arriver à une connaissance claire ; mais d’après les *indices* qui, au cours des recherches les plus étendues m’ont permis d’arriver à une conviction, je tiens que rien n’y prit de grandes proportions, les guerres pas plus que le reste », THUCYDIDE, *La guerre du Péloponnèse*  dition préparée par Yves Germain et  ric de Bussac, Clermont-Ferrand : Paléo, 2011, 1,1, 2.

<sup>70</sup> HARTOG François, *L’évidence de l’histoire. Ce que voient les historiens*, op. cit., p. 79.

présent. Raison pour laquelle, concernant le passé, l'historien devra se contenter d'élaborer seulement une forme de conviction et non pas une connaissance véritable.

Est-ce en raison de ce manque de confiance envers l'indice que Carlo Ginzburg a exclu la référence à Thucydide dans son article dédié aux « racines du paradigme indiciaire<sup>71</sup> » ? À vrai dire, c'est difficile de le confirmer. Ce qui est certain, c'est qu'à l'encontre de l'historien grec, Ginzburg non seulement confie à l'approche indiciaire l'essentiel de son travail d'historien, mais il identifie aussi la stratégie cognitive exigée par l'indice comme la spécificité même de son domaine d'étude ; et cela sans pour autant y voir une forme de limitation. Bien au contraire, devinant dans l'indice une véritable puissance heuristique, il choisit, pour le décrire, de le voir à l'œuvre dans une multiplicité de domaines, l'intention étant de relever, dans la constante épistémologique qu'il entraîne, les racines d'un véritable paradigme, l'archétype de la méthode indiciaire. Pierre de touche du processus de connaissance dirigé vers un objet en soi inaccessible, selon l'intention initiale de l'auteur, cette étude devait servir à rendre compte de la méthode employée par l'historien dans ses propres recherches. Mais l'analogie avec le chasseur, « le premier à “raconter une histoire” parce qu'il était le seul capable de lire, dans les traces muettes [...] une série cohérente d'événements<sup>72</sup> », vient dès le départ nous annoncer qu'en réalité le travail de l'historien ne fera l'objet de cette enquête qu'en relation aux différents modèles de connaissance que l'indice permet de développer.

Signe d'un passage, d'un événement, ou d'une présence désormais révolue, d'après Ginzburg l'indice se configure avant tout par la relation qu'il entretient envers une réalité antérieure et non plus présente, impossible de faire apparaître à nouveau<sup>73</sup>. Un mode de fonctionnement qui, appelant à la

---

<sup>71</sup> GINZBURG Carlo, « Signes, traces, pistes, racines d'un paradigme de l'indice » tr. fr, *Le Débat*, n° 6, 1980, pp. 3-44. Devenu par la suite : « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire » publié dans Carlo GINZBURG, *Miti, emblemi, spie*, Torino : Einaudi, 1986, tr. fr de Monique Aymard, Christian Paoloni, Elsa Bonan et Martine Sancini-Vignet, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Paris : Flammarion, 1989, pp. 139-180. C'est à cette deuxième édition qu'on fera référence ici. Pour faire le point de la vaste et transversale réception reçue par cet article on renvoie notamment au numéro de *Critique*, « Sur les traces de Carlo Ginzburg » 2011/6-7 (n°s 769-770) apparu 25 ans après la sortie de l'article de l'historien italien ainsi qu'à l'ouvrage dirigé par THOUARD Denis (dir.), *L'interprétation des indices. Enquête sur la paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2007.

<sup>72</sup> GINZBURG Carlo, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », *op. cit.*, p. 149.

<sup>73</sup> À ce propos, il est intéressant de noter qu'Emmanuel Lévinas, dans un ouvrage antérieur au texte de Ginzburg, avait déjà formulé des observations analogues à celles de l'historien italien sans pour autant identifier en elles l'origine d'un paradigme. En raison de cette conformité, il vaut la peine de les noter ici : « [...] le détective examine comme un signe révélateur tout ce qui marque sur les lieux du crime, l'œuvre volontaire ou involontaire du criminel ; le chasseur marche sur la trace du gibier, laquelle reflète l'activité et la marche de la bête qu'il veut atteindre ; l'historien découvre, à partir des vestiges qu'avait laissés leur existence, les civilisations anciennes comme horizon de notre monde [...]. Mais ainsi prise pour un signe, la trace a encore ceci d'exceptionnel par rapport à d'autres signes : elle signifie en dehors de toute intention de faire signe et en dehors de tout projet dont elle serait la visée », LÉVINAS Emmanuel, *Humanisme de l'autre homme*, Paris : Le Livre de Poche, 1972, p. 64. Aussi, la réflexion autour de la notion de trace apportée par Lévinas ne sera pas sans importance par Ricœur qui affirme « je ne saurais dire combien mon investigation du rôle de la trace dans la

démarche du déchiffrement, permet à l'historien de réunir les domaines les plus différents : de l'histoire à la chasse, de l'investigation policière à l'identification des œuvres d'arts, jusqu'à la psychanalyse. Tel un commun dénominateur, la trace permet alors de réunir symptômes, indices et signes picturaux, tout comme le paradigme indiciaire qui s'avère allier « des sphères d'activité très différentes<sup>74</sup> », à condition qu'elles aient en commun deux éléments en particulier : un objet inaccessible et individuel et une procédure de nature qualitative.

Pour mieux les illustrer, l'objet et la procédure, Ginzburg trouve un appui significatif dans la sémiotique médicale. Outre lui apporter un exemple significatif, la notion de « symptôme » lui permet d'expliquer sur le plan épistémologique comment il est possible pour le médecin d'accéder au phénomène de la maladie en soi impossible à atteindre. Mais c'est à travers le symptôme qu'il devient possible d'explicitier le lien entre l'observation et la production d'un savoir. C'est donc en s'appuyant sur le savoir-faire ainsi que sur le regard savant du médecin que Ginzburg identifie les points communs entre la construction du savoir médical et la connaissance historique. Ce qui lui permet d'arriver enfin à la conclusion suivante : « comme celle du médecin, la connaissance historique est indirecte, indiciaire et conjecturale<sup>75</sup> ». Caractérisée par la nature qualitative du savoir qu'elle propose et par l'individualité de son objet, c'est précisément cette spécification qui différencie l'histoire et les sciences humaines (la médecine, l'histoire, mais aussi la philologie, la psychanalyse parmi tant d'autres) du domaine scientifique et galiléen lié à la quantification des phénomènes réitérables.

Finalement, quelle conception du réel vient alors se profiler sur l'arrière-fond de cette méditation ? Fortement orientée d'un point de vue épistémologique, l'idée du réel qu'on retrouve est d'abord celle d'une dimension essentiellement inaccessible, au même degré que les objets propres à l'enquête historique. Mais tout comme les points de lumière qui, chez Thucydide, marquaient l'accès au passé, les traces et les indices, tout en émergeant de cette « zone d'opacité<sup>76</sup> », permettent à l'œil averti de l'historien d'élaborer une forme de connaissance.

---

problématique de la référence en histoire doit à cette magnifique méditation », RICŒUR Paul, *Temps et récit. Le temps raconté*, vol. 3, *op. cit.*, p. 182.

<sup>74</sup> GINZBURG Carlo, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », *op. cit.*, p. 152.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 154. À ce propos, la considération de HARTOG est aussi intéressante : « Thucydide n'est pas un artiste (même malgré lui), mais un homme de science à l'école d'Hippocrate. [...] Thucydide est à Hippocrate ce que les historiens modernes sont à Darwin. À l'affirmation d'une rupture entre la science darwinienne et ce qui l'a précédé, se substitue la production d'une analogie. Et comme la démarche hippocratique est réellement scientifique (c'est-à-dire qu'à l'instar des sciences naturelles modernes elle procède par induction), l'histoire de Thucydide l'est aussi ». *L'évidence de l'histoire*, *op. cit.*, p. 88.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 177.

Le dernier ordre de considérations sur lequel on voudrait se pencher concerne notamment la question temporelle. En fait, d'après Ginzburg, le paradigme indiciaire ne saurait pas se limiter à une seule et unique dimension temporelle ; plutôt, ce sont les différentes formes de savoir à réaliser sa déclinaison dans le présent, vers le passé ou le futur : « Vers le futur – et on avait la divination au sens propre ; vers le passé, le présent et le futur – on avait la sémiotique médicale sous son double aspect de diagnostic et de pronostic ; vers le passé et on a avait la jurisprudence<sup>77</sup> ». C'est ainsi que l'historien se rapproche à nouveau du juge avec lequel il partage l'orientation du regard vers le passé.

Qu'il s'agisse de la lecture des traces par le chasseur, de la recherche d'indices par le détective ou de symptômes par le médecin ou le psychanalyste, le lien que l'indice manifeste dans le présent trouve en effet ses racines dans le passé ; ce temps révolu que l'enquête historienne vise à rétablir. À ce propos, Ginzburg nous apporte un autre élément tout aussi significatif. Suite à l'observation des traces, les faits que le chasseur vise à reconstruire « sont toujours disposés par l'observateur de manière à donner lieu à une séquence narrative, dont la formulation la plus simple pourrait être “quelqu'un est passé par là”<sup>78</sup> ». Donc, non seulement l'indice ouvre une brèche sur l'événement, mais il permet à l'historien de le reconstruire a posteriori sous forme de l'enchaînement cohérent de faits qui le composent. Or, on comprend comment cet énoncé que Ginzburg situe dans le contexte de la chasse illustre également la structure du récit historique, d'où l'analogie déjà annoncée au départ entre l'acte de déchiffrement posé par le chasseur et celui de l'historien. En somme, par le travail sur les traces effectué dans le présent (du chasseur comme de l'historien) ce qu'on vise c'est la reconstitution du passé (ou d'un passage) qui en est à la source. Bien que non visible, en soi, il reviendra tout de même à la surface par la narration que l'historien compose. On comprend mieux, alors, les propos de Certeau soulignés plus hauts selon lesquels l'historien « parcourt les bords de son présent – et – visite ces plages où l'autre apparaît seulement comme *trace* de ce qui a passé<sup>79</sup> ». C'est justement par ce frottement de temporalités, entre présent et passé, que l'indice permet, que la structure du récit historique prend forme. En fait, si c'est à partir de son présent que l'historien écrit l'histoire, le passé reste ce que son écriture vise et qu'il essaye de reconstruire à travers ces séries cohérentes de faits dont l'événement demeure, on le rappelle, le référent ultime.

Cela dit, note Ginzburg, il existe une autre articulation temporelle que l'indice permet. En échangeant l'horizon de référence du passé au futur, donc allant de la compréhension du passé à la divination du futur, Ginzburg remarque comme paradoxalement le geste de déchiffrement reste

<sup>77</sup> GINZBURG Carlo, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », *op. cit.*, p. 151.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>79</sup> DE CERTEAU Michel, *L'absent de l'histoire*, *op. cit.*, p. 9.



essentiellement le même, visant dans les deux cas la maîtrise d'un événement en soi inaccessible<sup>80</sup>. Malgré cet écart temporel, ce qu'il importe de constater en effet c'est qu'aussi bien vers le passé que vers le futur « le comportement cognitif – et – les opérations intellectuelles impliquées – analyses, comparaisons, classifications – sont formellement identiques<sup>81</sup> ». Mis à part l'acte de divination<sup>82</sup>, la référence au futur, non vraiment exclue de l'horizon temporel de l'historien, reste une déclinaison temporelle qui participe à la refiguration produite par le récit historique, une considération que l'analyse du corpus de cette recherche nous demandera plus tard de prendre en compte.

En conclusion, cette approche de l'indice, nécessaire à l'historien du fait de son exclusion de l'accès direct au passé, s'avère le levier qui marque le passage vers la construction d'une autre forme de visibilité, celle apportée sur le plan de l'opération historiographique. L'indice montre, signale, renvoie, à condition toutefois de le situer au centre d'une stratégie cognitive qui permet au chasseur, au médecin ou à l'historien de construire une forme de savoir, un système de relations dont l'indice n'est que le déclencheur. Quant à la vision, initialement placée dans sa forme sensible, aux origines du savoir historique, elle en deviendra dans sa configuration intelligible la finalité ultime. Il s'agit ici d'une remarque importante que notre corpus nous donnera l'occasion d'explorer. En effet, ne serait-il pas ce passage d'une vision « sensible » à une vision « intelligible » une des caractéristiques principales de l'écriture de l'histoire ? Et dans ce cas, comment la photographie, elle-même vision, pourrait-elle le mettre en acte ? Peut-être en se faisant elle-même « indice » ? Et dans ce cas, avec quelles implications ?

Pour rester dans le domaine du visible, nous ne pouvons pas nous abstenir ici d'interroger la relation entre photographie et indice. Mis à part une référence rapide au problème des archives

---

<sup>80</sup> À ce propos, l'analyse de Roland Gray au sujet de la divination dans la Grèce ancienne nous semble très pertinente. En effet, elle illustre comme, à l'instar de la démarche vers le passé, aussi l'interrogation du futur trouve son origine dans la tentative de formuler une compréhension de l'événement : « On peut dire, au départ, que la divination grecque ne concerne pas ce qui est, mais ce qui se passe ; elle vise, *non des substances, mais des événements*. Or, l'homme ne se contente pas de percevoir l'événement, il le vit, le valorise et lui cherche des explications. Les choses *lui* adviennent ; « le » destin est toujours *son* destin, il ne peut admettre qu'il soit absolument aveugle et fortuit. Une attitude purement rationnelle, à savoir l'adaptation psychologique, intérieure de l'homme à l'événement, reste toujours dans une certaine mesure un idéal philosophique ; ce qu'on rencontre surtout, c'est *une attitude psycho-religieuse qui vise à adapter l'événement à l'homme*. », CRAHAY Roland, « La bouche de la vérité », dans VERNANT Jean-Pierre (dir.) *Divination et rationalité*, Paris : Seuil, 1974, p. 201.

<sup>81</sup> GINZBURG Carlo, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », *op. cit.*, p. 150.

<sup>82</sup> Loin d'être dépourvue de toute forme de rationalité, Jean Bottero nous apprend que l'acte de divination se caractérise par une praxis et une méthodologie fort codifiée. Ce qu'il partage avec la démarche historique c'est précisément l'idée de produire une forme de connaissance (et donc de maîtrise) autour un objet – individuel et inaccessible – en soi non maîtrisable. À ce propos, voir : BOTTERO Jean, « Signes, symboles, écritures », dans Jean-Pierre VERNANT (dir.) *Divination et rationalité*, *op. cit.*, pp. 70-196.

photographiques criminelles et à Bertillon<sup>83</sup>, le silence de Ginzburg sur la question ne peut que nous solliciter à l'explorer davantage. Aussi, les nombreuses et incontournables lectures de la photographie en tant qu'indice et les analogies avec le domaine judiciaire nous encouragent à entreprendre sans hésitation notre dernier « détour photographique ». Sans nullement avoir la prétention de compléter le déjà très riche parcours qui amène Ginzburg à relever les racines du paradigme indiciaire, c'est à partir de son analyse qu'on essaiera de comprendre si et dans quelle mesure sa lecture de l'indice pourrait concerner l'image photographique. Et ce pour passer ensuite à mesurer les liens, ou les écarts, que cette lecture formulée du point de vue de l'historien détient avec les approches théoriques de la photographie en tant qu'indice.

### ***La photographie et l'indice.***

Outre parvenir à l'identification du paradigme indiciaire, la longue et passionnante étude de Ginzburg consiste à la fois dans une observation pointue de la nature ontologique de l'indice ainsi que de son mode de fonctionnement. Pour la saisir, l'historien ne choisit ni l'option étymologique ni la théorie des signes; plutôt, comme nous l'avons vu plus haut, il préfère traverser les différents contextes disciplinaires pour y observer l'indice directement à l'œuvre. En effet, c'est en examinant son mode de fonctionnement qu'il parvient à formuler le noyau du paradigme indiciaire qui se présente comme une définition de l'indice. Ginzburg l'illustre de la manière suivante : « si la réalité est opaque, des zones privilégiées existent – traces, indices – qui permettent de la déchiffrer<sup>84</sup> ». Fort significative sur le plan épistémologique, cette définition ne vient toutefois pas seule, mais elle est introduite par une série d'observations qui visent à illustrer l'écart présent entre deux réalités : une première non directement accessible, et une deuxième, peut-être en soi marginale, mais qui permet l'accès à la première. Il s'agit précisément de l'indice, cette entité qui, en plus de se soumettre à une approche visuelle, agit en tant que pont entre les deux dimensions. Il sera question, alors, des « traces infinitésimales [qui] permettent de saisir une réalité plus profonde, impossible à atteindre autrement<sup>85</sup> » ; ou encore, de la « capacité de remonter à partir des faits expérimentaux apparemment

---

<sup>83</sup> GINZBURG Carlo, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », *op. cit.*, p. 173.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 147.

négligeables à une réalité complexe qui n'est pas directement expérimentable<sup>86</sup> » ; et finalement, de la « reconnaissance minutieuse d'une réalité sans doute infime pour découvrir les traces des événements auxquels l'observateur ne peut avoir un accès direct<sup>87</sup> ». C'est donc en raison de l'ouverture cognitive qu'il offre que l'indice est saisi ; une caractéristique qui, telle une constante épistémologique, s'avère partagée par plusieurs champs d'intervention dont évidemment l'histoire.

Or, dans ce contexte, qu'en est-il de la photographie ? Pourrait-elle, aux yeux de l'historien, assumer cette fonction indiciaire au sens où Ginzburg l'entend ? Serait-il possible, en somme, de la soumettre à la même procédure d'investigation suivie par le chasseur ou l'historien, les deux rassemblés par l'observation des traces d'un événement auquel ils n'ont pas assisté ? La question nous paraît significative, car étant donné la fonction cognitive associée à l'indice, il s'agit de comprendre si, au sein de la discipline historique, la photographie pourrait se voir reconnue cette même mission. Ce qui d'évidence constituerait un pas important vers l'émancipation de l'image photographique du simple rôle d'illustration. En d'autres termes, il est encore une fois question de comprendre s'il est donné à la photographie de participer à l'histoire, celle-ci étant considérée comme la construction d'un savoir autour d'un événement saisi par ses traces.

Non avons déjà largement illustré le caractère « d'inaccessibilité » que l'événement, notamment en raison de son inscription dans le passé, assume aux yeux de l'historien. Serait-elle, la photographie, un moyen d'ouvrir une brèche dans cette « inaccessibilité » ? Déjà, Haskell avait largement souligné au sujet des images la capacité de véhiculer un plus large accès au passé<sup>88</sup>. Dans le cas de la photographie, le fait d'être produite par un instrument optique qui est à la fois un outil d'enregistrement, cette ouverture se configure de manière encore plus significative puisqu'elle propose une référence visuelle à une réalité absolument inconnue et non pas accessible visuellement. Pensons, par exemple, au regret exprimé par l'historienne Arlette Farge autour du fait que « personne [n']ait photographié le siècle de Lumières<sup>89</sup> » ; ou encore à cet aveu échappé à Le Goff qui reconnaît : « le médiéviste que je suis éprouve face à la photographie un sentiment d'admiration et d'envie. Comme notre connaissance du Moyen Âge serait changée, enrichie, étendue, aussi bien vers l'humble quotidien que vers l'événement prestigieux, si la photographie avait existé<sup>90</sup> ». Des propos d'autant plus intéressants qu'on les voit renouer, au moyen de la photographie, avec ce lien ancien entre la

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>88</sup> HASKELL Francis, *L'Historien et les images*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>89</sup> FARGE Arlette, *La chambre à deux lits et le cordonnier de Tel Aviv*, Paris : Seuil, 2000, 4<sup>ème</sup> de couverture.

<sup>90</sup> LE GOFF Jacques, " Mirages de l'histoire ", *La Recherche photographique*, n°18, printemps 1995, p. 44.

vision et la production d'un savoir par lequel l'histoire a toujours été interpellée. En effet, s'il est vrai que c'est le manque d'une vision, sensible et intelligible, qui pousse l'historien vers son œuvre de recherche, n'est-ce pas finalement cette même « vision » qu'il vise en dernière instance ? En ce sens, la photographie ne lui apporterait-elle pas un aperçu de cette vision originaire que depuis toujours l'historien recherche ? En somme, si on voulait revenir aux sources anciennes de l'épistémologie de l'histoire, on dirait que la photographie représenterait pour l'*histor* un gain significatif, car elle lui apporterait « des yeux en plus que des oreilles ». Un avantage certes sensible (dans les deux sens du terme), qui toutefois n'est pas sans condition.

Face à la photographie il s'agit en effet de reapprendre à « voir », à déchiffrer la « vision » qu'elle apporte à partir du mode de fonctionnement du dispositif photographique dans toutes ses composantes. À ce propos, Peter Burke a largement souligné que l'analphabétisme visuel dont témoignent les historiens, c'est-à-dire l'absence d'instruments théoriques et pratiques nécessaires pour aborder des documents visuels, compte fortement parmi les causes de « l'invisibilité du visible<sup>91</sup> », ce déficit de considération du visuel qu'on constate dans le domaine des études historiques. Dans un tel contexte, on reconnaît, par exemple, que la connaissance de la photographie, si l'on prend connaissance des composantes qui la configurent, offrirait la possibilité de reconnaître que l'événement ne se donne pas en elle selon un critère de ressemblance, la photographie étant moins une empreinte qu'un témoignage au sens nous l'avons décrit plus haut. Plutôt, il sera visible sous forme de traces, celles captées par la prise de vue et restituées sur le plan formel par la médiation de l'opérateur. Une fois détectées, elles pourraient représenter pour l'historien, « les traces des événements auxquels l'observateur ne peut avoir un accès direct<sup>92</sup> ».

Enfin, si d'après Ginzburg les indices constituent des « formes essentiellement muettes » il en va de même pour la photographie, avec les avantages et les inconvénients que cela comporte. La faire parler, ce sera le rôle de l'historien, à condition de voir en elle un objet qui doit être lu, et non seulement regardé. Mais quelle est donc la nature de la « vision » offerte par la photographie ? Ce serait sans doute une grave erreur de lui conférer la transparence d'un accès direct au référent. À ce propos, le paradigme indiciaire proposé par Ginzburg vient nous rappeler que la connaissance apportée par l'indice autour de son référent n'est pas donnée en soi, mais qu'elle se donne seulement au terme d'un long processus de déchiffrement. Plus précisément, il est question d'une série

---

<sup>91</sup> BURKE Peter, *Eyewitnessing, Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, op. cit., p. 10

<sup>92</sup> GINZBURG Carlo, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », op. cit., p.149.

d'opérations intellectuelles comme « l'analyse, la comparaison, la classification<sup>93</sup> » et, on ajouterait l'interprétation, auxquelles l'historien soumet l'indice afin de parvenir à la construction d'un savoir. Car, comme le soulignaient déjà les historiens grecs, « voir » ce n'est pas d'emblée « savoir ».

Or, s'il est vrai que l'image photographique est une source potentielle d'informations, une fois placée sous l'égide du paradigme indiciaire, et à l'instar des autres types d'indices nommés par Ginzburg<sup>94</sup>, elle appelle l'historien à entreprendre un processus de décodage dont sa dimension visuelle, malgré l'illusion de transparence qu'elle pourrait entraîner, ne devrait nullement la dispenser. Plus, on dirait même que c'est précisément ce processus de déchiffrement qui lui confère ce statut d'indice si précieux aux yeux de l'historien, une lecture qui, en inscrivant l'image dans un contexte, permettrait à la vision dont elle est le support de retrouver tout son sens.

En somme, à la lumière du paradigme indiciaire proposé par Ginzburg (qui par ailleurs ne mentionne jamais la photographie au courant de son analyse bien qu'elle partage avec le paradigme indiciaire la même période de naissance, à savoir le 19<sup>e</sup> siècle), la photographie semble partager avec la notion d'indice un ensemble de caractéristiques qui nous autoriseraient à la classer sous cette même catégorie, du moins telle que l'historien la caractérise. À savoir, ce pont entre passé et présent, entre visible et invisible que la photographie participe à édifier, et dans lequel l'historien trouve un appui lors de son enquête.

Cependant, il faut aussi reconnaître que, d'un point de vue photographique, le rapprochement entre la photographie et l'indice n'est pas chose nouvelle. Sur la lignée de la trace et de l'empreinte, entre les années 70 et 90, la lecture indiciaire de la photographie a été une des pistes les plus employées pour illustrer la spécificité de ce type d'image. Une rencontre, celle entre l'indice et la photographie, qui a trouvé notamment dans le domaine de la sémiotique un terrain propice pour la construction d'une nouvelle approche théorique au sein des études photographiques. Mais où situer son origine ? Parmi les premiers textes à avoir posé les prémisses pour une lecture indiciaire de la photographie (en relation à la sémiologie), après Barthes<sup>95</sup>, on trouve sans doute Rosalind Krauss dont le célèbre article « Notes on the index<sup>96</sup> » constitue le socle théorique sur lequel le lien entre photographie et sémiotique sera ensuite développé. Une institutionnalisation, celle conférée à ce lien, qui en réalité ne relevait pas de l'intention originare avec laquelle l'historienne de l'art a élaboré son

---

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>94</sup> Ginzburg, en effet, se réfère également : « aux symptômes (dans le cas de Freud), des indices (dans le cas de Sherlock Holmes), des signes picturaux (dans le cas de Morelli) », *ibid.*, p. 147.

<sup>95</sup> BARTHES Roland, « Rhétorique de l'image », *Communication*, n° 4, 1964.

<sup>96</sup> KRAUSS Rosalind, « Notes sur l'index », dans *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, *op. cit.*, pp. 65-92.

propos et d'après lequel la photographie ne représentait par l'objet premier. Dans la préface à *Le photographique*, Damisch le souligne très clairement affirmant que le travail de Krauss a été conduit « à partir de la photographie et non sur elle<sup>97</sup> ». Cette précision, toutefois, n'enlève rien à l'analyse proposée par l'historienne de l'art américaine chez laquelle la photographie retrouve au contraire toute la puissance critique et événementielle qui la caractérise en tant qu'objet théorique.

Il reste, toutefois, que la photographie n'est pas à l'origine de la référence à l'indice proposée par Krauss. Aux yeux de l'historienne de l'art, elle répondait surtout à la nécessité de disposer d'un outil théorique lui permettant d'aborder l'œuvre de Duchamp et l'art des années 1970 sans se soumettre aux critères traditionnels de la référence iconique propre à la peinture. Plus précisément, explique Schneller, il était question de « sortir de la quête ontologique de la spécificité des médiums du projet moderniste et de l'hégémonie picturale du discours formaliste sur la planité<sup>98</sup> ». En d'autres termes, confirme Krauss, c'est « la substitution des règles de l'indexation à celles de l'iconicité mise en œuvre par Duchamp qui m'a conduite à parler de la photographie<sup>99</sup> » ; un glissement qui néanmoins a représenté pour la photographie la source de nouvelles perspectives théoriques. Ainsi, ayant attribué à la photographie « une sorte d'irréductibilité sémiologique<sup>100</sup> », l'approche de Krauss a fini par engendrer un nouveau courant d'étude qui s'avère aussitôt particulièrement riche en perspectives. La théorie des signes, élaborée par Peirce, et sur laquelle déjà Krauss s'appuyait, devient *de facto* la référence principale pour la lecture indiciare de la photographie, encore une fois sans que la référence à la photographie figure, pour le philosophe américain, tel un enjeu central<sup>101</sup>. Il n'en reste pas moins qu'une fois posé au centre des études photographiques, le lien à la sémiologie n'a pas manqué de s'annoncer particulièrement fécond.

Parmi les nombreux développements que le travail de Krauss a engendrés, deux raisons nous amènent ici à convoquer *L'acte photographique*<sup>102</sup> de Philippe Dubois : d'abord, le rôle central que cet ouvrage a eu dans la réception et la diffusion de la réflexion de Krauss en France, et ensuite,

<sup>97</sup> DAMISCH Hubert, préface à *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris : Macula, 1990, p. 6.

<sup>98</sup> SCHNELLER Katia, « Sur les traces de Rosalind Krauss », *Études photographiques*, n° 21 | décembre 2007, [En ligne], mis en ligne le 20 juin 2008. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/2483>. À ce propos, voir aussi LAMOUREUX Johanne, « La critique postmoderne et le modèle photographique », *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996) et BAQUÉ Dominique, *La photographie plasticienne. Un art paradoxal*, Paris : Éditions du regard, 1998, p. 99-106.

<sup>99</sup> KRAUSS Rosalind, *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris : Macula, 1990, p. 14.

<sup>100</sup> BAQUÉ Dominique, *La photographie plasticienne. Un art paradoxal*, op. cit., p. 103.

<sup>101</sup> Sur le rapport entre Peirce et la photographie, notamment au sujet du célèbre paragraphe où le philosophe américain prend en exemple les photographies instantanées on renvoie à François BRUNET, « A better exemple is a photograph », dans KELSEY Robin et STIMSON Blake (dir.), *The meaning of photography*, New Haven and London : Yale University Press, 2008, pp. 34-49.

<sup>102</sup> DUBOIS Philippe, *L'Acte photographique et d'autres essais*, Bruxelles : Labor, 1990.

l'interprétation et l'élargissement de la lecture indiciaire qu'il propose. C'est pourquoi, à partir de l'étude de Dubois, nous tâcherons, en premier lieu, de retracer l'essentiel de l'approche indicielle de la photographie, l'intention étant, en second lieu, d'étudier les implications que cette même approche entraîne au niveau de l'articulation entre la photographie, l'événement et l'histoire.

Pour ce faire, il est opportun, avant tout, de revenir aux sources de la rencontre entre la photographie et la sémiologie, et de récupérer l'essentiel de la définition d'indice élaborée par Peirce et sur laquelle Krauss fonde son analyse. Une référence, celle au philosophe américain, que l'édition française de « Notes on the Index » (publié dans *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*), choisi de mettre en valeur davantage, rassemblant les extraits de Peirce au sujet de l'indice sur une page à part, en dehors du corps du texte. Entre autres, on y trouve la citation suivante :

[Un indice est] un signe ou une représentation qui renvoie à son objet non pas tant parce qu'il a quelque similarité ou analogie avec lui ni parce qu'il est associé avec les caractères généraux que cet objet se trouve posséder, que parce qu'il est en connexion dynamique (y compris spatiale) avec l'objet individuel d'une part et avec les sens ou la mémoire de la personne pour laquelle il sert de signe, d'autre part<sup>103</sup>.

Cette définition, et plus particulièrement l'idée de « connexion dynamique (y compris spatiale) » ou, en d'autres termes, de contiguïté physique du signe avec son référent, représente certainement le noyau de la lecture indiciaire de la photographie. D'ailleurs, l'avantage qu'une telle association comporte d'un point de vue théorique serait en soi suffisant pour en expliquer la fortune. Assimilée à l'indice, et donc à la structure qui le définit, la photographie se trouve finalement délivrée de l'épineuse question de la *mimesis* qui la poursuivait dès sa naissance, celle-ci étant remplacée par la relation de contiguïté entre l'image et son référent propre au signe indiciaire. Affranchissant la photographie de la notion de ressemblance, l'approche sémiotique montre ainsi un avantage épistémologique significatif qui encourage les études photographiques à identifier en elle un milieu théorique particulièrement favorable pour illustrer la spécificité de cette image. La lecture de la photographie qui s'en suit ne représente, en effet, qu'une série des conséquences théoriques découlant de cette association principale.

---

<sup>103</sup> PEIRCE S. Charles, *Écrits sur le signe*, Paris le Seuil ; 1978 : p. 158 ; voir aussi p. 160 : « Les indices peuvent se distinguer des autres signes ou représentations par trois caractéristiques : premièrement, ils n'ont aucune ressemblance signifiante avec leurs objets, deuxièmement, ils renvoient à des individus, des unités singulières, troisièmement, ils dirigent l'attention sur leurs objets par impulsion aveugle ». À ce propos, voir aussi KRAUSS Rosalind, « Notes sur l'index », dans *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, op. cit., p. 65.

Cependant, avant de les identifier, une précision s'impose. Si l'indice se définit par une *connexion physique* entre le signe et le référent, une fois cette lecture appliquée à la photographie le premier pas est de reconnaître en elle le statut de l'empreinte lumineuse. Avant Dubois, Krauss avait déjà largement exploré cette idée décrivant la photographie comme « le résultat d'une empreinte physique qui a été transférée sur une surface sensible par les réflexions de la lumière<sup>104</sup> ». À ce propos, explique Dubois :

Le point de départ, c'est donc la nature technique de procédé photographique, le principe élémentaire de l'*empreinte lumineuse* régie par les lois de la physique et de la chimie. D'abord, la trace, la marque, le dépôt (« un dépôt de savoir et de technique » selon l'expression de Denis Roche). En termes typologiques, cela signifie que la photographie s'apparente à cette catégorie de « signes » où l'on trouve aussi la fumée (indice d'un feu), l'ombre portée (indice d'une présence), la cicatrice (marque d'une blessure), la ruine (vestige de ce qui a été là), le symptôme (d'une maladie), l'empreinte des pas, etc. Tous signes qui on en commun d'être réellement affectés par leur objet, d'entretenir avec lui une relation de connexion physique<sup>105</sup>.

Cette définition, formulée par Dubois en stricte relation avec les écrits de Peirce, lui permet ensuite de souligner que si l'index ne présuppose pas la ressemblance entre « l'image obtenue et l'objet dont elle est la trace<sup>106</sup> », il ne l'exclut pas non plus<sup>107</sup>. L'essentiel, remarque-t-il, reste le fait de ne plus voir dans le rapport de *mimesis* un apriori photographique, autrement dit de soustraire la photographie du statut d'icône ; ce que la méditation de Ricœur autour de Platon, au sujet de la question de l'*eikôn* et de l'empreinte nous avait déjà permis de remarquer comme étant problématique. On y reviendra. Mais d'abord, continuons de suivre Dubois dans la caractérisation qu'il produit du signe indiciaire. Sa lecture de la relation entre signe et référent nous permet, en effet, de signaler les caractéristiques que la photographie partage en tant qu'indice: primo, la relation de singularité entre la photographie et son référent ; deusio, l'acte d'attestation propre à l'image photographique et qui fait d'elle « par nature un témoignage irréfutable de certaines réalités<sup>108</sup> » ; tertio, la force de désignation, ou de

<sup>104</sup> KRAUSS Rosalind, « Notes sur l'index », *op. cit.*, p. 69.

<sup>105</sup> DUBOIS Philippe, *L'acte photographique*, *op. cit.*, p. 46.

<sup>106</sup> *Ibid.*

<sup>107</sup> À ce propos précise DUBOIS : « l'important dans l'icône, c'est la ressemblance avec l'objet – que celui existe ou non ; l'important dans l'index c'est que l'objet existe réellement et qu'il soit contigu au signe qu'il émane – que celui-ci ressemble ou non à son objet. En d'autres termes, il peut parfaitement y avoir des icônes indiciaires ou des index iconiques », *ibid.*, p. 62.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 71. Il faut noter que Dubois insiste largement sur la valeur testimoniale de la photo à laquelle arrive jusqu'à assigner une dérivation de type ontologique : « En tant qu'index, la photographie est *par nature* un témoignage irréfutable de l'existence de certaines réalités. Elle procède ontologiquement comme le Saint Jean l'Épître, en nous disant : "voici ce que j'ai vu, voici ce que j'ai touché. À vous de voir maintenant, à vous de *toucher par les yeux*" ».



monstration (presque performative) qui la caractérise. À ces trois attributs plus généraux, d'autres plus strictement photographiques s'ajoutent et cela vaut la peine de les nommer ici : la distance spatiale et temporelle entre le signe et son référent, le fait de représenter un objet plan, la luminosité et la discontinuité<sup>109</sup>.

Finalement, pour en venir à un *point de vue psychologique*, c'est-à-dire pour ce qui concerne sa compréhension, comment aborder la lecture de l'indice ? C'est Peirce qui nous répond en nous ramenant encore une fois à sa structure. Il signale, en effet, que « l'action des indices dépend de l'association par contiguïté et non de l'association par ressemblance ou d'opérations intellectuelles<sup>110</sup> ».

Or, étant donné cette lecture indiciaire de la photographie formulée d'un point de vue sémiologique, quelles retombées envisager au sujet de la relation entre la photographie, l'événement et l'histoire ? Afin de répondre à cette question, nous proposons de situer au centre de notre analyse la réflexion entreprise par Michel Frizot à l'occasion de l'exposition *Face à l'histoire 1933-1996. L'artiste moderne face à l'événement historique* qui eut lieu au Centre Pompidou en 1997, publiée dans le catalogue de l'exposition. Compte tenu du thème, le rapport de la photographie à l'histoire, et des exigences de synthèse relatives à la publication, la réflexion menée par Frizot est sans doute significative. Il en résulte, en effet, un portrait très riche et captivant dont on voudrait retracer ici les lignes essentielles.

Clairement programmatique, le titre annonce déjà l'itinéraire de son auteur : *Faire face, faire signe. La photographie, sa part d'histoire*. D'après Frizot, c'est lors de l'opération de la prise de vue que se produit le *contact* « entre une réalité singulière (exhibant ses horreurs spécifiques), et une culture de l'image véhiculée par le photographe (qui circonscrit le montrable, le compréhensible, l'admissible)<sup>111</sup> » dont la photographie est la résultante. Ainsi, la photographie d'histoire prend forme à partir de la confrontation entre la singularité de l'événement et la conception de l'image apportée par le photographe. Ensuite, c'est la référence à l'*empreinte* qui suit, ou mieux, à la double empreinte dont la photographie serait porteuse : celle dans la boîte noire et celle qu'elle laisse « dans la boîte noire de la pensée et de la mémoire sur la surface déployée du souvenir<sup>112</sup> ». Il est évident que les thèses de Platon et d'Aristote sur la relation entre image, mémoire et empreinte sont plus actuelles que ce que l'on pourrait penser. La lecture de l'image comme empreinte laissée dans la mémoire, à l'instar du seau dans la cire, refait alors surface. Frizot la décline notamment du point de vue du

<sup>109</sup> *Ibid.*, pp. 94-104. On précise aussi que pour identifier ces traits spécifiques de la photographie Dubois s'appuie directement sur l'ouvrage de VAN LIER Henri, *Philosophie de la photographie*, Bruxelles : Palais de Beaux Arts, 1981.

<sup>110</sup> PEIRCE S. Charles, *Écrits sur le signe*, *op. cit.*, p. 160.

<sup>111</sup> FRIZOT Michel, « Faire face, faire signe. La photographie, sa part d'histoire », dans AMELINE Jean-Paul (dir.), *Face à l'histoire 1933-1996. L'artiste face à l'événement historique*, *op. cit.*, p. 50.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 51

spectateur chez lequel cet ensemble d'images imprimées dans la mémoire viendrait à configurer un véritable « fond iconographique mémorisé, un magma d'images mentales qui se superposent et se confondent, mais font *empreinte*, parfois indélébile<sup>113</sup> ». De l'empreinte à l'indice, on le sait, le passage est bref. Frizot le franchit aussi afin de contourner la question de la *mimesis*. Il sera question, alors, des indices de temps et d'espace que la relation de singularité entre la photographie et l'événement lui permet d'apporter ; mais aussi de sa capacité de « signaler d'histoire<sup>114</sup> » en raison « des indices stratifiés de représentation passées<sup>115</sup> » qu'elle apporte et qui structurent l'imaginaire historique du spectateur. C'est précisément à partir de cette « communauté d'indices<sup>116</sup> », tirée notamment d'images photojournalistiques, que l'essentiel de notre imaginaire historique se crée, permettant au spectateur de partager avec l'artiste les mêmes références visuelles. Une considération qui amène Frizot à conclure que :

[...] la question de la photographie d'histoire est aujourd'hui obsolète, car toute photographie est par nature « d'histoire ». Elle est un constituant de la matière-histoire : une photographie est un quantum d'histoire (peut importe l'intérêt momentané qu'on lui accorde)<sup>117</sup> .

On remarquera, finalement, que nombreux sont les éléments apportés par la réflexion de Frizot reliés à la lecture indiciaire de LA photographie développée par Dubois sur la base de Krauss. D'abord, la contiguïté physique de l'image à l'événement, ce face-à-face avec une réalité singulière, ferait de la photographie une empreinte physique, ensuite l'image agirait à son tour telle une empreinte dans notre mémoire. De ce fait, les signes dont elle est porteuse fonctionneraient comme autant d'indices façonnant notre imaginaire historique sans pour autant entretenir avec l'événement une relation de ressemblance. Finalement, c'est cette proximité entre la photographie et l'événement qui, en dernière instance, autorise à voir d'emblée dans la photographie un objet par « nature d'histoire ». Or, c'est précisément ce propos qu'on voudrait questionner davantage. Comment, d'un point de vue historien, cette affirmation pourrait-elle être reçue ?

Pour répondre à ces questions, on pourrait commencer par mesurer l'écart que cette déclinaison de l'indicialité de la photographie détient avec la lecture de l'indice proposée par Ginzburg, leur différence étant notamment sur le plan de la lecture prônée par l'historien. Loin de se

---

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 57.

baser sur la simple contiguïté entre signe (l'image) et référent, Ginzburg, au contraire, place l'indice au centre d'une série d'opérations intellectuelles rassemblées par l'acte du déchiffrement. C'est seulement en aval de cette procédure que l'indice assume cette valence épistémologique qui le caractérise aux yeux de l'historien. En revanche, d'un point de vue sémiotique, la soustraction de l'indice à l'opération de déchiffrement, en raison de la « connexion dynamique (y compris spatiale) avec l'objet<sup>118</sup> », si d'une part exonère la photographie du devoir de ressemblance, de l'autre risque fortement d'en réduire le message au simple lien au référent.

Or, si l'on revient au point de vue de l'historien sur l'indice, on verrait bien que, loin de paraître une chose évidente, le lien entre l'indice et son référent n'est nullement établi par contiguïté. Plutôt, il est soumis à une série d'opérations de contrôle qui visent à en illustrer le lien effectif, les caractéristiques, ainsi que les modalités de production. Pour quelle raison, donc, le traitement indicial de la photographie devrait s'abstenir de telles vérifications se limitant à certifier l'image comme étant une « émanation du référent<sup>119</sup> » ? Certainement, la dimension visuelle propre à la photographie, même si délivrée de la ressemblance, y est pour beaucoup. En quelque sorte, ce serait comme si face à la photographie l'historien était légitimé de s'abstenir de son rôle de « juge » pour se limiter à jouer le témoin se limitant à affirmer : « je sais, car j'ai vu ». Mais même l'affirmation du témoin, nous l'avons vu, n'est pas exempte de manipulations dues à la transmission du témoignage de la part d'un sujet. Voilà pourquoi la valeur testimoniale que Dubois reconnaît à la photographie comme index, devrait davantage soumettre l'image à un processus de déchiffrement afin d'en attester avec le message, l'acte qui en est à la source. D'après Molderings et Wedekind, l'attitude contraire risquerait, en effet, de :

[...] faire l'impasse sur tout ce que la photographie comporte de "message" et d' "interprétations", un amalgame où se combinent les traditions iconiques, les préjugés, les sentiments, les ambivalences et les sensibilités esthétiques. [...] C'est cet acte que l'on doit ranimer non seulement pour établir la ressemblance de l'image avec son référent – ce qu'on appelle "indicialité" – mais aussi pour en reconnaître le sens<sup>120</sup>.

Une affirmation d'autant plus valide dans le cas de la relation de la photographie à l'événement, que seulement un processus de déchiffrement par trace peut ramener à la surface.

<sup>118</sup> PEIRCE S. Charles, *Écrits sur le signe*, op. cit., p. 160.

<sup>119</sup> BARTHES Roland, *La chambre claire*, op. cit., pp. 126-127.

<sup>120</sup> MOLDERINGS Herbert, WEDEKIND Gregor, « Comment écrire l'histoire de la photographie ? », dans *L'évidence photographique. La conception positiviste de la photographie en question*. Paris : Centre allemand d'histoire de l'art, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 8.

Loin d'être donnée par nature, l'historicité du document, et donc aussi de la photographie se doit d'être attestée par un processus de vérification qui tienne autant compte de la particularité de la photographie que de la méthode historique. Dans le cas contraire, le risque est de réduire la photographie à une simple illustration. Par contre, là où l'indice n'est pas soumis à controverses est précisément dans la relation temporelle qu'il instaure, ce passage entre « l'ici-maintenant de la photo à l'ailleurs-antérieur de l'objet<sup>121</sup> », où, dans un sens plus large, entre l'ici-maintenant de l'indice et de la réalité antérieure à laquelle il se réfère et qui est visée par l'historien. En tant qu'indice, la présence de l'image, en plus d'être « vue comme passée<sup>122</sup> », entretient avec ce dernier une relation de renvoi qui amène l'observateur à s'interroger aussi sur le rôle du photographe, et à revenir au moment de la prise de vue dont l'image atteste la présence sur les lieux. Comme le dirait Ginzburg, face à la photographie l'historien, tel un chasseur, pourrait formuler une première séquence narrative à partir de ces traces muettes, dont la formulation la plus essentielle serait « quelqu'un est passé » par là. Voici le premier indice que toute image photographique nous apporte, et à partir duquel l'œuvre du déchiffrement ne fait que commencer. Essayons donc d'aborder plus dans le détail ces différentes phases.

#### 4. De la source historique au *fait photographique*

Après avoir introduit, d'après l'étude de Burke, la question de l'image en tant que source historique, le moment est venu d'observer de plus près le traitement dont la *photographie* peut faire l'objet d'un point de vue historien. À cet effet, l'étude réalisée par About et Chéroux<sup>123</sup> demeure toujours d'actualité. On commencera par observer que les propos de Burke au sujet de « l'invisibilité du visible » trouvent chez About et Chéroux un écho significatif qui prolonge sur la photographie le même scénario d'invisibilité des images aux yeux des historiens<sup>124</sup>. Chose d'autant plus surprenante qu'il existe de nombreuses attestations certifiant l'historicité de la photographie, bien que cette

<sup>121</sup> DUBOIS Philippe, « Palimpsestes, ou la photographie comme appareil psychique », dans *L'acte photographique*, *op. cit.*, p. 273.

<sup>122</sup> KRAUSS Rosalind, « Notes sur l'index », *op. cit.*, p. 88. La référence de Krauss en réalité porte sur le célèbre « ça a été » de Barthes.

<sup>123</sup> ABOUT Ilse, CHEROUX Clément, « L'histoire par la photographie », *Études photographiques*, [en ligne] n° 10, Novembre 2001, mis en ligne le 18 novembre 2002.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 2 : « Si l'histoire de la photographie est vivace, l'histoire *par* la photographie demeure infertile. Trop peu d'historiens se consacrent à l'analyse d'archives photographiques. Rares sont ceux qui utilisent la photographie au-delà de sa valeur illustrative », [édition en ligne].

détermination renvoie en réalité à diverses significations. Si Le Goff la rattache à la dimension documentaire<sup>125</sup> ; Nora voit en elle « cet échantillon représentatif d'une réalité disparue, l'analogue, l'*analogon*, de ce qui est devenu notre rapport au passé<sup>126</sup> » et la relie au temps et à la mémoire ; Kracauer<sup>127</sup> l'emploie pour critiquer l'historicisme allemand, et dans la dimension à la fois formelle et réaliste qui la définit, il voit les lignes essentielles qui appartiennent aussi à la construction du discours historique. Des postures théoriques auxquelles, sur le terrain de la recherche historique, ne correspondrait pas un emploi effectif de la photographie, sinon dans des cas très limités.

Pour témoigner de cela, About et Chéroux proposent l'analyse d'un cas précis, et prennent pour exemple les photographies des camps de concentration nazis. On ne rentrera pas ici dans le détail de leurs recherches, ce qui nous amènerait trop loin de notre propos. En revanche, on voudrait revenir sur l'essentiel de la méthodologie qu'ils proposent et qui nous semble ouvrir une voie significative à une approche historique de la photographie. La première étape est représentée par le travail en archive où malheureusement « la photographie rarement constitue une priorité ». Pour cette phase d'archivage, ce geste essentiel de mettre à part, de « redistribuer l'espace<sup>128</sup> » qui, selon de Certeau, marque le commencement du travail de l'historien, le traitement et l'organisation des documents constitue un passage crucial. Tout manque d'attention envers la gestion des images risquerait de comporter des pertes significatives et, par conséquent, une réduction de la portée historique de l'image et de son potentiel informatif. Ainsi, les auteurs dénoncent « les campagnes de reproduction, de microfilmage ou de numérisation massive de photographies lorsqu'elles sont faites sans précautions représentent une double perte d'information<sup>129</sup> ». La référence va surtout aux renseignements souvent inscrits sur le verso de l'image et très souvent ignorés par les processus de duplication.

Et pourtant, c'est précisément à l'endos de l'image que se trouvent, généralement, les éléments permettant d'identifier la photographie et de la comprendre historiquement. Il s'agit évidemment de la légende dont la portée signifiante et dialogique qu'elle détient vis-à-vis de l'image avait déjà été mise en valeur par Benjamin. Le noyau d'informations qu'elle apporte relativement à l'auteur, au commanditaire, au lieu de la prise d'image et de la datation étant clairement central pour

<sup>125</sup> D'après Le GOFF Jacques, « La photographie a pris place parmi les plus grands documents pour faire l'histoire », « Mirages de l'histoire », *La Recherche photographique*, *op. cit.*, p. 44.

<sup>126</sup> NORA Pierre, « Historiens, photographes : voir et devoir », dans CAUJOLLE Christian (dir.), *Éthique, Esthétique, Politique*, Arles : Actes du Sud, 1997, p. 48.

<sup>127</sup> KRACAUER Siegfried, « La démarche historique », dans *L'histoire. Des avant-dernières choses*, *op. cit.* pp. 103-120.

<sup>128</sup> DE CERTEAU Michel, *L'écriture de l'histoire*, *op. cit.*, p. 84-89.

<sup>129</sup> ABOUT Ilse, CHÉROUX Clément, « L'histoire par la photographie », *op. cit.*, p. 7.

la compréhension historique des images. De même, aussi les détails, comme « le visa de censure » (dans le cas des images des camps), « le tampon d'un organisme de presse », « la marque du papier », « le cachet d'un service administratif », représentent autant d'« éléments nécessaires à une approche historique de l'image<sup>130</sup> » sans lesquels elle deviendrait doublement muette.

Mais qu'en est-il finalement de l'approche de la photographie ? Quelle méthodologie adopter pour en traiter ? On arrive ici à un point essentiel, et précisément au niveau le plus intime où la photographie rejoint l'histoire au cœur même de son approche aux sources. D'ailleurs, c'est ici que l'historien rencontre les difficultés principales. En tant qu'image d'enregistrement, la photographie échappe, en effet, à tout regard apporté sur les autres documents et, en raison de ses traits spécifiques, demande une attention particulière. En somme, pour être interrogée en tant que document, la photographie impose à l'historien de connaître aussi son mode de fonctionnement et, qui plus est, d'élaborer une méthodologie en mesure de concilier les exigences propres à la discipline historique et celles relatives au traitement de l'image. Une convergence qui nécessite a fortiori une compétence disciplinaire transversale qui n'a commencé à être développée que récemment.

Mais venons, donc, à la proposition de About et Chéroux. Elle se construit précisément en dépliant l'articulation qui est à l'origine de la photographie : celle entre le photographe, le dispositif technique et le sujet, « trois champs qui devront respectivement faire l'objet de l'analyse critique<sup>131</sup> ». Pour inaugurer ce travail critique, c'est l'auteur qu'ils proposent d'observer en premier. Outre permettre de reconnaître la paternité de l'image, ce travail de recherche permet aussi de composer une série d'informations importantes en relation au sujet choisi par le photographe. Une opération qui, au-delà des retombées apportées sur la recherche effectuée autour de l'image, n'est pas sans conséquence sur le plan formel. Elle permet, en effet, une prise de position importante au sujet de la nature de l'image photographique : affirmer la présence de l'auteur entraîne une réflexion autour de la contribution formelle apportée par le geste photographique, ce qui revient à se soucier de l'image dès l'acte de la prise de vue la reconduisant à « sa raison d'être<sup>132</sup> ».

Après la prise en compte de l'auteur, l'élément sur lequel l'attention se déplace est représenté par l'image en tant qu'objet. Il s'agit de déchiffrer la photographie en tant qu'image à partir de son apparence et selon divers facteurs : « le cadrage », « la distance », le « flou<sup>133</sup> », toutes composantes techniques et stylistiques qui amènent à autant d'informations précieuses pour une étude de l'image.

---

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 8.

Par la suite, une fois croisées avec les données relatives à la présence de l'auteur, ces considérations formulées au sujet de l'image contribuent à entreprendre « une lecture de l'image en relation à son *contexte* (de nature rédactionnelle ou iconographique) dont la connaissance est nécessaire à sa compréhension historique<sup>134</sup> ». Saisie sur le plan de la publication, la prise en compte de la photographie en relation à son contexte signifie la lire à partir des relations qu'elle entretient avec d'autres images au niveau de l'encadrement proposé par la mise en page. Il s'agit ici de considérations importantes, qui nous amènent en arrière, et précisément aux analyses déjà effectuées lors du premier chapitre au sujet de la mise en série et du récit photographique. En effet, c'est par son inscription dans le réseau visuel produit par l'assemblage de plusieurs images sur une même page que la photographie voit sa signification s'inscrire dans celle produite par un ensemble. Un principe largement exploité par la presse où la juxtaposition d'images, parfois selon un principe narratif, engendre un basculement entre la signification de l'image individuelle et celle qu'elle assume de par son inscription, par exemple, dans un groupement d'images.

Après l'attention à l'auteur et à l'objet photographique (l'image), qu'en est-il du sujet photographié ?<sup>135</sup> À l'instar de l'analyse critique de l'image prise dans son environnement, les auteurs prônent une approche critique du sujet photographique saisi également à partir de son contexte historique. Une opération pour laquelle l'historien sera évidemment sollicité à sortir du territoire photographique pour élargir son travail vers les autres sources accessibles et censées lui apporter la connaissance nécessaire pour mieux déchiffrer le sujet. Relativement à l'étude de cas choisi par les auteurs, il sera question d'approfondir et de situer historiquement le phénomène des camps de concentrations afin d'avoir des outils supplémentaires pour en aborder les représentations photographiques.

Finalement, que restera-t-il au terme de ce processus sinon un travail d'interprétation fondé sur la méthode critique ? C'est ce que About et Chéroux proposent et qui apporte la consécration définitive de la photographie en tant que document historique. Appliquée de manière transversale à tout type de document, la photographie ne sera pas exempte du processus de vérification critique.

---

<sup>134</sup>*Ibid.*, p. 9.

<sup>135</sup> À ce propos, on doit remarquer une imprécision dont les auteurs font preuve au courant de leur analyse. On aura remarqué en effet que les trois éléments convoqués plus haut : 1) le photographe, 2) le dispositif technique, 3) le sujet, (p. 7) subissent ici une modification qui consiste à échanger la référence au « dispositif » pour « l'objet photographique ou l'image » sur lequel les auteurs poursuivent leur analyse (p. 8) pour revenir ensuite au « dispositif » (p.11), toujours en se référant à la même triade. Il est évident que cette confusion n'est pas sans importance dans la mesure où le « dispositif » ne saurait être équivalent à l'« objet photographique » ou à l'image, élément sur lequel porte en réalité la réflexion des auteurs. Ce qu'ils suggèrent est en effet une lecture de « l'image » en relation à son contexte ou à son environnement iconographique, un élément essentiel pour sa compréhension historique.

Pour l'illustrer, les auteurs s'appuient sur la méthode proposée par Antoine Prost selon qui « la méthode historique est une, et c'est [...] la seule propre à l'histoire<sup>136</sup> » :

La méthode critique qui vient d'être proposée diffère peu de celle qui est habituellement employée en histoire : critique interne, critique externe, confrontation, recoupement des sources, etc. Ce sont là les outils ordinaires de l'historien, simplement adaptés aux particularités de la photographie<sup>137</sup>.

Nous en arrivons au point essentiel de l'analyse proposée par nos auteurs où ils reviennent sur les difficultés propres aux historiens quant au traitement de la photographie. Une méfiance qu'en raison de l'universalité de la méthode critique utilisée par les historiens envers les autres types de documents pourrait en effet nous étonner. Comment expliquer cette méfiance et, surtout, à quoi la reconduire ? C'est ce qu'implicitement About et Chéroux se demandent et c'est ce qui les pousse à chercher des éléments de réponse. Ils le font, par ailleurs, à travers une manœuvre épistémologiquement significative et qui mérite d'être observée. Le fait de se tourner à nouveau vers les difficultés montrées par les historiens vis-à-vis de la photographie revient, en effet, à interpellier la photographie dans ce qui la différencie des autres types de documents et, en même temps, dans ce qui fonde sa fonction documentaire<sup>138</sup>. Il est question, on l'aura compris, de revenir à la dimension référentielle de la photographie, dont nous avons déjà traité en relation au paradigme de l'empreinte. C'est par elle qu'About et Chéroux expliquent à la fois l'attraction et les difficultés historiennes d'un traitement de l'image. La question pourrait alors se formuler ainsi : comment aborder de manière critique la photographie évitant de s'enfermer dans la lecture du référent ? Il s'agit évidemment d'une question centrale qui entraîne, avant tout, une prise de position théorique au sujet de la photographie, évitant possiblement le risque de deux dérives parallèles : renier le volet formel de l'image au profit de sa composante référentielle ou, au contraire, accentuer la dimension formelle au détriment de l'apport réaliste.

Déplaçant la problématique du « référent » du plan photographique à celui historique, les auteurs opèrent une sorte de détournement qui, par les conséquences qu'il entraîne, s'avère fort intéressant. Plutôt qu'essayer de résoudre de manière frontale la question photographique, ils

<sup>136</sup> PROST Antoine, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris : Seuil, 1996, p. 66-67.

<sup>137</sup> ABOUT Ilse, CHÉROUX Clément, « L'histoire par la photographie », p. 10. À ce sujet, voir aussi CASSANGE Sophie, DELPORTE Christian, MIROUX Georges, TURREL Denise, *Le commentaire de document iconographique en histoire*, Paris : Ellipses, 1996.

<sup>138</sup> Une observation déjà présentée auparavant, dans la partie introductive de ce parcours sur la « trace », et plus précisément dans l'explication relative à l'insertion des « détours photographiques » dans ce contexte.



proposent de voir comment la problématique du référent a été traitée sur le plan historique. En effet, le discours historique n'aurait-il pas le « fait » comme référent premier, et l'« événement » comme référent ultime ? L'approche élaborée sur ce sujet par la Nouvelle histoire nous offre un apport intéressant : ce n'est pas la transmission du fait brut qu'elle vise, mais sa version construite et intelligible reconstruite par l'historien, ce qui nous ramène en arrière, aux analyses formulées au sujet du témoignage en tant que source historique, car c'est ici que se produit, par le récit du témoin, le premier désalignement entre le fait brut et sa narration ; un décalage épistémologique que l'historien reproduit à son tour par la construction du récit historique.

Or, transférées sur la photographie, ces mêmes considérations nous permettent d'arriver à la conclusion suivante : à l'instar du discours historique, la photographie n'est pas la reproduction, ou la copie d'un référent, mais plutôt une véritable construction. Sur ce point, il vaut la peine de revenir rapidement à une observation présentée par Ricœur. Il s'agit d'une référence à la photographie que le philosophe propose à la conclusion d'une réflexion autour de la notion de *portrait* et *copie*. Lors de sa réflexion au sujet de l'*eikôn*, Ricœur prend en compte le déplacement opéré par Aristote entre l'empreinte et le plan graphique représenté par le portrait. Avancée initialement dans l'intention de résoudre l'aporie de l'empreinte, cette équivalence, d'après Ricœur, ne ferait que souligner davantage les énigmes de la présence de l'absent et de la ressemblance. La question du portrait, outre signaler ce renvoi à l'absent, ne fait qu'épaissir les difficultés posées par le problème de la ressemblance : en effet, se demande Ricœur, comment reconnaître qu'une image est véridique en l'absence d'un terme de comparaison ? C'est ici qu'il définit la relation entre portrait et copie décrite comme étant marquée par une distance significative : « un portrait – précise-t-il – n'est pas une copie, dans la mesure où il est une interprétation ou, préférerais-je dire, une recherche de vérité par l'interprétation<sup>139</sup> ». Une définition qu'il propose significativement d'étendre à la photographie :

La photo n'est pas moins configuration vue de la reconfiguration que le portrait. Elle aussi vise la fidélité au-delà de la réduplication par copie. Portrait et photographie, à leur phase de plus grande perfection, relèvent de la phase de mise en image du souvenir et, à travers ce processus, renvoient à la problématique de la fidélité<sup>140</sup>.

Une affirmation d'autant plus intéressante que, par les termes « configuration » et « reconfiguration », elle nous ramène aux phases de construction du récit historique indiquées par Ricœur sur la base de la triple *mimesis* : préfiguration – configuration – refiguration. C'est notamment cette dernière qui

<sup>139</sup> RICŒUR Paul, « La marque du passé », *op. cit.*, p. 16, voir notamment la longue digression située sous la note n° 2.

<sup>140</sup> *Ibid.*

contient la référence à la « représentation historique », la narration à travers laquelle l'historien donne à voir et à comprendre le passé, et ce sans que la prétention à la vérité qui caractérise aussi l'histoire doive se décrire dans les termes de « correspondance ou adéquation<sup>141</sup> », car le récit, malgré son rôle de représentant du passé, « ne ressemble pas à l'événement qu'il raconte<sup>142</sup> ».

Autrement dit, comme l'historien reconstruit le fait historique afin de le rendre compréhensible, de même le photographe ne se limite pas à réaliser une image de manière soi-disant neutre, mais avec ce son geste il mène une opération complexe qui se compose de plusieurs facteurs. Ainsi, la photographie se configure à la manière d'un « fait photographique<sup>143</sup> », une opération qu'on pourrait tenter de décrire comme adressant à la photographie les mêmes termes qu'About et Chéroux ont employés pour illustrer le fait historique : « Le fait n'est plus désormais une chose en soi [...] comme une sorte d'épiphanie providentielle : il relève davantage d'une élaboration intellectuelle, d'une position théorique<sup>144</sup> ». Sans vouloir nullement proposer une lecture intellectualiste de la photographie, ces propos nous aident à comprendre, d'une part, la construction qui accompagne le processus de la réalisation de l'image photographique, et de l'autre, le processus théorique que l'historien doit entreprendre pour faire d'elle un véritable document. En somme :

[...] il est nécessaire de dépasser la lecture référentielle de l'image et d'entamer une analyse du fait photographique (au sens au la Nouvelle Histoire conçoit désormais la notion de fait) en croisant l'étude méticuleuse de ses éléments constitutifs : auteur, dispositif, sujet<sup>145</sup>.

C'est seulement ainsi que la photographie, assumée dans l'articulation qui la décrit, devient une source historique à part entière.

En conclusion, une dernière question mérite néanmoins d'être posée : quelle base permet d'opérer ce transfert théorique entre la conception du fait historique de la Nouvelle Histoire et celle du « fait photographique » ? Tout d'abord, About et Chéroux reviennent aux thèses de Benjamin, et plus précisément à son commentaire du célèbre propos de Brecht : « moins que jamais, une simple “reproduction de la réalité” n'explique quoi que ce soit de la réalité. [...] Il y a donc bel et bien “quelque chose à construire”, quelque chose “d'artificiel”, de “fabriqué”<sup>146</sup> ». Il existe, donc, derrière

<sup>141</sup> À ce propos, voir RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 365

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 366.

<sup>143</sup> ABOUT Ilse, CHÉROUX Clément, « L'histoire par la photographie », op. cit., p. 11.

<sup>144</sup> *Ibid.*

<sup>145</sup> *Ibid.*, p.13.

<sup>146</sup> BENJAMIN Walter, « Petite histoire de la photographie », tr. fr. A. Gunther, *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996, pp. 27-28.

la photographie une dimension de construction qui ne doit pas être oubliée. Sur la même lignée, on trouve aussi les propos de Kracauer qui, dans son ouvrage *Les Employés. Aperçus de l'Allemagne nouvelle*, avait noté que le réel ne serait autre qu'une « construction<sup>147</sup> », celle-ci étant riche d'une portée documentaire bien plus significative que celle exprimée par la lecture référentielle.

Cependant, si considérer la photographie comme une image fabriquée permet aux auteurs de concevoir l'œuvre de *déconstruction* des différentes phases qui la composent, il est possible d'identifier une implication encore plus significative. En effet, non seulement le *fait historique* et le *fait photographique* se donnent de manière « construite », mais, qui plus est, ils se construisent de la « même » manière, c'est-à-dire en jumelant une composante formelle à la saisie du réel. À ce propos, les thèses de Kracauer viennent ici nous apporter une contribution déterminante. Dans son ouvrage *L'histoire. Des avant-dernières choses*<sup>148</sup>, l'auteur observe comment l'histoire et la photographie sont comprises dans la même volonté de transmettre un ancrage dans le réel qui, toutefois, ne se donne que par une opération de mise en forme, et ce, autant pour le travail de l'historien que pour celui du photographe. Ce qui l'amène à souligner que :

Ce qui importe aussi bien en photographie qu'en histoire, c'est naturellement le « juste » équilibre entre la tendance réaliste et la tendance formatrice. Une simple formule, quasi mathématique, peut résumer les conditions qui permettent d'atteindre cet équilibre : tendance réaliste  $\geq$  tendance formatrice.<sup>149</sup>

C'est, donc, à ce noyau théorique que le parallélisme proposé par About et Chéroux entre la construction du fait historique et du fait photographique est à reconduire. Outre partager le même « objet », ce réel que Kracauer identifie dans la version husserlienne du *Lebenswelt* – « la vie dans sa plénitude<sup>150</sup> » –, la démarche de l'historien et du photographe témoignent d'une analogie ultérieure. celle du respect de leur objet sans que celle-ci nie « l'absorption empathique en ceux-ci<sup>151</sup> ».

Finalement, cet itinéraire visant la définition de la photographie en tant que source historique nous a permis de découvrir en elle un outil épistémologique puissant qui offre à l'histoire une sorte de miroir à travers lequel identifier son propre fonctionnement. Pour ce faire, le « principe esthétique

---

<sup>147</sup> Kracauer, il avait aussi formulé un propos similaire : « Cents reportages sur une usine sont impuissants à restituer la réalité de l'usine, ils sont et restent toujours cent instantanés de l'usine. La réalité est une construction », voir : KRACAUER Siegfried, *Les Employés. Aperçus de l'Allemagne nouvelle* [1929], tr. fr. de C. Orsini, Paris : Éditions Avinus, 2000, pp. 33-34.

<sup>148</sup> KRACAUER Siegfried, *L'Histoire. Des avant-dernières choses*, *op. cit.*, voir notamment pp. 103-120. On aura occasion de revenir sur ces questions plus loin dans notre analyse.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 115.

de base » associant « l'enregistrement à la pénétration de la réalité physique<sup>152</sup> » à la lumière duquel Kracauer réunit la démarche historienne à celle photographique, est sans doute centrale. C'est à partir de celui-ci qu'il devient possible d'interpeller la photographie en qualité d'écriture de l'histoire.

Finalement, la première partie de ce troisième chapitre nous a permis d'aborder quelques notions essentielles décrivant certaines opérations propres à la phase documentaire de l'opération historiographique. C'est ici que l'écriture de l'histoire débute par l'établissement de sources documentaires, la collecte de témoignages et la formulation des hypothèses à partir d'indices. La photographie en fera aussi partie, outil irremplaçable qui se caractérise pour sa capacité (potentielle) de « faire preuve » et de reproduire la vision du « témoin ». Mais avant d'aller voir comment ces notions se mettent à l'œuvre dans les représentations de Beyrouth, il nous faut prendre en considération quelques derniers éléments. Outre la question du référent, centrale en photographie comme en histoire, il s'agit notamment de se tourner vers la problématique de la représentation historique. Finalement, qu'est-ce que c'est que l'histoire en tant que représentation ? Que nous montre-t-elle et comment parvient-elle à nous le montrer ? Par ailleurs, c'est en répondant à ces questions qu'on verra se produire un autre passage important pour notre parcours, à la fois symétrique et contraire à celui qu'on a vu se produire pour la photographie : celui entre la *lisibilité* du récit historique, et la *visibilité* dont il est porteur en tant que représentation.

---

<sup>152</sup> *Ibid.*, pp. 113-114.

## II. Le récit historique

*Raconter l'histoire du roi dans un récit,  
c'est la faire voir.  
Montrer l'histoire du roi dans son icône,  
c'est la faire raconter.*  
Louis Marin.

### *Prélude*

Nous avons déjà mentionné le propos de Paul Veyne qui, dans son essai d'épistémologie historique, soulignait de l'histoire la vocation à raconter les événements<sup>153</sup>. Ce propos peut-être radical, certes non exhaustif, il a tout de même le mérite d'attirer l'attention sur l'essentiel de la démarche historique, c'est-à-dire la relation entre le récit et l'événement. Et c'est précisément à la question du récit historique que nous allons dédier les prochaines pages. Après avoir considéré l'événement dans l'ordre de sa manifestation et avoir observé l'historien en exhumant les traces lors de la phase documentaire, le moment est venu de se pencher sur l'opération de la mise en récit propre au discours historique ou, pour reprendre les termes de Ricœur, de la « représentation historique ». Phase cruciale de l'opération historiographique, c'est précisément par ce « dernier » geste d'écriture que l'historien achève son parcours, et ce, tout en offrant à l'histoire un nouvel apport documentaire ainsi qu'une nouvelle ouverture. En effet, c'est en se faisant texte que le discours historique poursuit à son tour le cheminement documentaire de l'histoire, alimentant le « procès incessant de révision<sup>154</sup> » sur lequel la connaissance historique se bâtit. Mais si pour l'historien le récit demeure le lieu où son travail trouve une forme d'accomplissement, comment le lecteur le reçoit-il ? Territoire rendu accessible par le travail de l'historien, le récit historique apparaît comme le lieu où, par son inscription dans une forme, le savoir historique acquiert sa part de « visibilité », devenant finalement compréhensible et transmissible.

Néanmoins, face à ces considérations, une question semble émerger. En effet, si le récit historique constitue l'étape ultime où le travail de l'historien affleure dans toute sa profondeur,

<sup>153</sup> VEYNE Paul, *Comment on écrit l'histoire*, op. cit., p. 14.

<sup>154</sup> RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 302.

pourquoi évoquer ce parcours « souterrain » d'hypothèses, d'indices et d'interprétations? Pourquoi ne pas se contenter d'observer l'histoire là où elle devient « effectivement » écriture, et où l'événement assume, par le biais du récit, un profil intelligible ? En somme, qu'est-ce qui a motivé ce parcours à travers les modalités de construction du savoir historique? Après tout, il faut le rappeler, c'est à des ouvrages photographiques que nous serons confrontés. Et comme, lorsqu'on regarde une photographie, c'est à l'image accomplie que l'on a accès, et non pas à la prise de vue ou au développement dans la chambre noire, de même, c'est par la narration historique que l'on se confronte à l'histoire, et non pas par les opérations sous-jacentes à sa construction.

Afin d'apporter quelques éléments de réponse à cette question, il est important de prendre en considération les deux différents niveaux, épistémologique et méthodologique, mobilisés par ce questionnement. Tout d'abord, le premier niveau concerne les racines mêmes du récit historique. Comme on aura l'occasion de le voir à travers l'analyse de Ricœur, il existe un lien essentiel entre la narration historique et ses phases « précédentes », qui tient du même rapport qui, en architecture, désigne la relation entre le bâtiment et ses fondations. L'identifier permettra à l'historien d'abriter le récit historique de toute confusion éventuelle avec d'autres types de narration. En se tournant vers les bases épistémologiques de l'opération historiographique, Ricœur vise précisément à sauvegarder la spécificité et la scientificité de la narration historienne, et ce, sans pour autant nier les traits qu'elle partage avec d'autres types de narrations. En somme, se pencher sur la représentation « historienne » signifie aussi rattacher la part « d'historicité » dont elle est porteuse aux modalités de sa construction. Or, pour revenir au domaine du visuel, ne pourrions-nous pas appliquer ces mêmes considérations aussi au sujet de la photographie ? Bien que ce soit l'image que l'on regarde, ce sont surtout les modalités de sa construction que l'on considère lorsqu'il s'agit de différencier la photographie de tout autre type de représentation.

Ces réflexions nous amènent ici à prendre en compte un deuxième niveau de considérations concernant des questions plus proprement méthodologiques. Tout comme pour la photographie, le choix d'aborder l'opération historiographique en relation à l'événement répondait à la nécessité d'observer l'histoire à l'œuvre afin d'étudier les engrenages qui organisent sa construction. Lors de son écriture, l'historien se trouve concrètement confronté à la nécessité de construire un savoir à partir d'un ensemble de traces et de documents qu'il est nécessaire d'organiser. Une fois cette œuvre de reconstruction accomplie, le récit historique devient alors le lieu où l'événement acquiert une nouvelle forme d'intelligibilité, développée au moyen de la narration.

Outre l'importance que cette phase revêt lors de la démarche historique, elle devient ici d'autant plus significative qu'elle nous offre une autre occasion de réflexion au sujet des relations entre la photographie et l'histoire. Un premier élément concerne la dimension « visuelle » inhérente à la représentation historique. Comme elle relève du potentiel visuel de l'écriture elle-même, c'est justement en relation aux critères de lisibilité dont le récit fait l'objet que Ricœur l'illustre. D'ailleurs, quelle est la finalité ultime du récit historique sinon celle de donner à « voir », de reconstituer le passé sous forme d'une image compréhensible du passé ? Vision intelligible, elle procède de la construction d'images apportée par le récit, d'où son statut de « représentation ». Ricœur explique donc que la problématique de la « représentation historique » se définit notamment par le fait d'ajouter au souci de lisibilité propre au récit la visibilité apportée par la capacité de « mettre en images des choses dites du passé<sup>155</sup> ». La « vision » de l'histoire résultant de l'écriture de l'histoire, c'est donc en aval du processus historiographique qu'on la verra émerger, tel un effet de la narration.

Pour revenir à la dimension du sensible, quels liens pouvons-nous donc établir entre ces observations et la photographie ? En revenant à la photographie, et précisément à l'itinéraire allant de l'instant décisif au récit photographique, l'on se souviendra des mêmes catégories de visibilité et de lisibilité qui se dégageaient aussi de ce parcours. Toutefois, cela n'efface pas les différences. En effet, la « visibilité » étant une propriété intrinsèque de l'image photographique, ce que le geste du montage lui apporte consiste précisément dans une forme de « lisibilité » qui se développe à partir de la combinaison entre plusieurs images. Un principe sur lequel les différents types de narration visuelle s'appuient de façon à développer entre chaque cliché des liens « intelligibles ». En partant de la perception de l'image, c'est donc une forme de lisibilité que ces narrations visuelles visent à développer ; d'où leur configuration en qualité d'écritures. De ces formes narratives bénéficiera évidemment la représentation événementielle qui, outre profiter de la composante visuelle apportée par l'image photographique, trouve dans ces constructions les bases d'un développement narratif autour d'un fait.

Finalement, ce qui semble suivre de la mise en parallèle de ces démarches, historique et photographique, c'est une sorte de polarité épistémologique des catégories de *visibilité* et *lisibilité*, les deux décrivant les modalités de construction et de transmission du savoir. En observant leur positionnement, en photographie comme en histoire, on voit ces catégories se croiser dans une sorte de chiasme. Car si en histoire le passage que l'on observe va de la lisibilité de l'écriture à la visibilité suscitée par la narration, en photographie c'est le parcours inverse que l'on retrouve, c'est-à-dire de la

---

<sup>155</sup> RICCEUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 305.

visibilité de l'image à la lisibilité qui se développe au moyen de la narration par les liens signifiants qui se créent entre les images. Ainsi, dans notre cas, afin d'étudier la démarche photographique et historique en parallèle, et ayant déjà étudié le volet photographique, il s'agira de reconnaître d'un point de vue historien par quelles modalités cette forme de visibilité se produit. Et ce, dans le propos de montrer, en dernière instance, comment les représentations photographiques de Beyrouth, en raison la lisibilité qu'elles développent, véhiculent une « vision » de l'événement historique qui n'est plus sensible, mais qui se rapproche de celle produite par l'écriture de l'histoire.

Cependant, dans le cadre de la thématique du récit historique, il se trouve que la relation entre visibilité et lisibilité n'est pas la seule à établir des parallèles entre l'image photographique et la représentation historique. Si l'on porte notre regard sur l'objet de la représentation, une deuxième problématique semble en effet émerger. Il s'agit de la question du référent, cet ancrage au réel qui, en photographie comme en histoire, se trouve visé selon une modalité aléthique. Si l'on adopte le point de vue du lecteur (pour l'histoire) ou du spectateur (pour la photographie) l'on remarquera qu'un présupposé tacite oriente leur regard respectif face à chacun de ces objets. Il s'agit précisément de la relation de fidélité au réel que l'image photographique et la représentation historique sont supposées entretenir. Voici donc se profiler le deuxième thème dont il sera aussi question lors des prochaines pages. À partir de la lecture barthesienne du discours historique, et à la suite de Ricœur, il sera question de réfléchir d'abord à la relation entre récit historique et référent. L'objectif est de revenir ensuite à la photographie, riche de l'approche historique, afin de faire ressortir les analogies et les différences qui apparaissent entre ces deux différentes approches du réel. Une démarche qui, comme Kracauer nous permettra de le montrer, ne va pas sans soulever un certain nombre de questions touchant la dimension esthétique et temporelle, les deux réunissant la photographie et l'histoire sur plusieurs points. Voici donc esquissé l'itinéraire qui sera le nôtre lors des prochaines pages, dernière étape avant de passer à la phase finale de cette recherche, qui portera sur l'analyse de notre corpus.

## 1. La représentation historique entre réel et forme.

« Une thèse constante de ce livre est que l'histoire est écriture de part en part : des archives, aux textes d'historiens, écrits, publiés, donnés à lire<sup>156</sup> ». Ricœur entame ainsi sa réflexion autour de la

---

<sup>156</sup> RICCEUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 302.



*représentation historique*, troisième et « dernière » phase de l'opération historiographique dédiée, pour revenir à de Certeau, à la « représentation scripturaire » de l'histoire. À vrai dire, un tel exorde pourrait paraître dans un premier temps quelque peu inattendu. Pour quelle raison une réflexion dédiée à la narration historique, plutôt que débiter par une réduction de l'angle de vue sur l'écriture de l'histoire vient, au contraire, à en élargir l'horizon ? Dans ce cas, si toute l'opération historiographique est écriture, comment la narration historique viendrait-elle à en se démarquer, qu'est-ce qu'elle apporterait de plus ? Serait-elle un passage essentiel ou un simple habillage verbal du travail réalisé précédemment par l'historien ? Des questions semblables se posent d'ailleurs aussi pour la notion d'interprétation. Fidèle à son regard d'ensemble sur l'opération historique, Ricœur poursuit sa réflexion en précisant que l'idée d'interprétation, loin de se limiter à la phase scripturaire, se déploie « à tous les niveaux de l'opération historiographique, au niveau documentaire avec la sélection des sources, et au niveau explicatif-compréhensif avec le choix entre les modes explicatif et concurrent et, de façon plus spectaculaire, avec les variations d'échelle<sup>157</sup> ».

Comment comprendre, donc, ce double élargissement ? D'évidence, Ricœur agit dans l'intention d'éloigner de sa réflexion deux présupposés dangereux qui risqueraient de déconnecter l'écriture de l'histoire de ses fondations épistémologiques en l'exposant à des « dérives esthétisantes<sup>158</sup> ». Le choix de soustraire au récit historique la prérogative de « l'écriture » en l'élargissant aussi à la phase de documentation et d'interprétation s'explique par la volonté de situer la phase du récit historique en continuité avec les phases précédentes. En somme, si le récit historique se configure en tant qu'écriture, ceci ne relève pas seulement d'un point de vue scripturaire, mais aussi et surtout du lien que cette phase détient avec les autres étapes de l'opération historiographique, que la narration accompagne et porte.

L'intérêt que revêtent ici ces précisions initiales réside dans leur capacité d'introduire la problématique de la narration historique ou, plus précisément, de délimiter le périmètre qui la décrit. Par cette thématique, sous laquelle se place l'aboutissement du long travail préalable de l'historien, Ricœur étudie la question de la représentation historique telle qu'annoncée par les deux termes qui la constituent, c'est-à-dire telle une « représentation », ou *mimesis*, qui vise la reconstruction d'une réalité présente ou passée, selon une méthodologie spécifique dans l'intention de produire, autour de ce même réel, une forme de savoir. Ce qui implique de mobiliser un double pôle : épistémologique et esthétique, les deux opérant de manière conjointe. En raison de cette conjoncture particulière, on

---

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 303.

<sup>158</sup> *Ibid.*

comprend comment, dans le cadre de notre parcours, la lecture de la représentation historique s'avère particulièrement significative. Outre faire émerger la dimension esthétique de l'histoire, elle nous permet aussi de montrer comment cette dimension constitue la forme à travers laquelle le savoir historique devient finalement visible et transmissible. Une forme qui, loin de représenter un contenant vide, se révèle comme une architecture porteuse d'intelligibilité, le lieu même de la manifestation du sens.

Afin d'illustrer ce propos, les thèses de Kracauer, que nous avons déjà mentionnées, nous ont apporté une contribution essentielle, d'autant plus qu'elles nous permettent aussi de revenir aux sources épistémologiques de l'analogie fondamentale qui existe entre la photographie et l'histoire. C'est en effet au niveau de la représentation historique qu'émergent de manière significative les deux *tendances* sous lesquelles le penseur allemand place nos deux objets. Essayons de les prendre en compte plus dans le détail. Tout d'abord, il sera question de la « tendance réaliste ». En histoire, elle évoque le « respect des documents<sup>159</sup> », des témoignages et de la réalité à laquelle ils renvoient, dans une relation qui engage l'historien à un principe de véridicité et de fidélité aux sources. D'évidence, la référence est ici à l'ancrage dans le *réel* par lequel la représentation historique se caractérise. Cependant, poursuit Kracauer, ce serait une grave erreur si l'on considérait cette référence au réel tel un simple enregistrement ; une comparaison qui d'ailleurs ne vient pas par hasard. Elle offre à Kracauer la possibilité de réfléchir sur cette référence à partir du travail du photographe, lequel, à travers le dispositif photographique, se doit de maîtriser la dimension de l'enregistrement. Toutefois, en réfléchissant sur cette démarche, voici ce que le penseur allemand observe :

[...] on ne voit pas pour quelle raison le photographe devrait refouler ses exigences formelles au nom de la tentative nécessairement vaine d'atteindre à l'objectivité – l'objectivité authentique [...]. En tout cas, les grands photographes se sont toujours sentis libres de choisir le motif, le cadre, la lentille, le filtre, l'émulsion et le grain, en fonction de leur propre sensibilité<sup>160</sup>.

Loin de se contenter du simple enregistrement, le photographe intervient sur le dispositif photographique qu'il oriente selon une série de paramètres formels. De ce fait, la photographie qui en résulte déborde le caractère objectif pour bénéficier de l'apport subjectif à la représentation. Ce constat devient finalement le levier qui permet à Kracauer de revenir à la démarche historique et de constater combien, à l'instar de la photographie, elle « n'est authentique que lorsque l'intuition

<sup>159</sup> KRACAUER Siegfried, *L'Histoire. Des avant-dernières choses*, op. cit., p. 115.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 111.

spontanée de l'historien ne compromet pas le respect qu'il doit porter aux documents, mais renforce au contraire son absorption empathique en ceux-ci<sup>161</sup> ». Autrement dit, de même que le photographe organise l'enregistrement en fonction de ses propres exigences formelles, ainsi l'historien soumet les documents à des hypothèses et à un processus de vérification qui témoigne d'une interaction directe et personnelle avec la matière documentaire. Ce qui revient à reconnaître la validité de l'apport subjectif de l'historien, trop souvent discrédité, sans que cela nuise à la scientificité de la discipline. Néanmoins, c'est au moment de l'écriture qu'on verra la *tendance formatrice* se manifester davantage, car : « comme le photographe, l'historien répugne à faire passer son devoir d'enregistrement après ses conceptions préétablies et à consommer entièrement le matériau brut auquel il essaie de donner forme<sup>162</sup> ». Finalement, évoquant ce qu'il nomme le « principe esthétique de base<sup>163</sup> » déjà énoncé dans sa *Theory of film*<sup>164</sup>, Kracauer souligne que l'accomplissement du photographe se manifeste seulement lorsqu'il atteint « la limite dans l'enregistrement et la pénétration de la réalité physique<sup>165</sup> ». En suivant le même principe, l'historien ne sera satisfait que lorsqu'il parviendra à pénétrer la réalité du passé par la construction d'une représentation qui réunit la « tendance réaliste » et la « tendance formatrice ». Autrement dit, étant soumise aux mêmes tendances, réaliste et formatrice, l'histoire – comme la photographie – n'échappe pas à ce même principe esthétique. En effet, sa finalité, note Desgranges, demeure dans la construction d'un :

[...] *sens historique* qui permet d'offrir au vécu humain enfui une *image* qui, à défaut d'être impossiblement exacte, tend à la *possibilité* de l'exactitude. Peu importe, dès lors, l'objet de l'étude – bataille, idées, mentalités, structure, cultures, etc – c'est la vision de l'auteur, vision subjective, engagée, partielle, humaine simplement, qui donne à cet objet une *valeur historique*, atteinte par la rigueur de l'enquête, la familiarité des sources, et une absolue liberté de l'exposé<sup>166</sup>.

Ces propos, qui introduisent un recueil de textes d'Arnaldo Momigliano sur les fondements classiques de l'historiographie moderne, apportent un autre élément à l'analogie formulée par Kracauer. Outre nous permettre de rassembler la photographie et l'histoire sous le thème de la recherche de la « possibilité de l'exactitude », propos portant clairement sur la question du référent,

---

<sup>161</sup> *Ibid.*

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>164</sup> KRACAUER Siegfried, *Theory of film : the redemption of physical reality*, New York : Oxford University Press, 1960, tr. fr. D. Blanchard et C. Orsoni, *Théorie du film : la redemption de la réalité matérielle*, Paris : Flammarion, 2010.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>166</sup> DESGRANGES Miches, dans MOMIGLIANO Arnaldo, *The Classical Foundation of Modern Historiography*, Berkeley, University of California Press, 1990 ; tr. fr. de Isabelle Rozenbaumas, *Les fondations du savoir historique*, Paris : Les Belles Lettres, 1992, quatrième de couverture.

ces affirmations de Desgranges se révèlent importantes notamment du fait de la reconnaissance qu'elles accordent à la « vision de l'auteur » comme étant à la source même de l'écriture de l'histoire. Un passage d'après lequel la référence à l'image agit précisément comme le lieu de manifestation de cette même subjectivité. En ce sens, le visuel peut être considéré comme devenant le point de départ pour concevoir la portée esthétique de l'histoire.

Or, à partir de l'analogie fondamentale entre la photographie et l'histoire, telle qu'illustrée par Kracauer, quels développements serait-il possible d'envisager au niveau de l'écriture ? Et comment les composantes réelle et formelle viendraient-elles se croiser sur ce plan ? Afin de répondre à ces questions, nous proposons, tout d'abord, de prendre en compte la problématique du référent ainsi que son rapport à la représentation. Étudié d'abord d'un point de vue historien, nous tâcherons ensuite de rechercher les liens qu'elle détient avec l'approche photographique, le propos étant multiple.

## 2. La problématique du référent

Poser la question de la représentation sans interroger le statut du référent, en photographie comme en histoire : il ne saurait y avoir une opération plus risquée. En effet, lorsque nous portons notre attention à la photographie ou à la narration historique, c'est en présupposant au moins deux éléments : que leur référent soit réel et que les modalités avec lesquelles il est représenté répondent à un critère de fidélité. On se réfère ici à cette tension vers la « possibilité à l'exactitude » mentionnée par Desgranges, que la photographie et l'histoire s'avèrent partager. D'ailleurs, ne serait-ce pas précisément la possibilité même de cette relation au réel qui différencie la photographie des autres types d'image, et le récit historique de celui de fiction ? Ainsi, de même qu'il existe en photographie un accord implicite entre l'opérateur et le spectateur concernant le lien de ressemblance de l'image à son référent, en histoire aussi, note Ricœur « l'auteur et le lecteur d'un texte historique conviennent qu'il sera traité de situations, d'événements, d'enchaînements, de personnages qui ont réellement existé auparavant, c'est-à-dire avant que le récit soit fait<sup>167</sup> » et ce, suivant un principe de véridicité. Poser la question du référent signifie alors établir les conditions nécessaires pour mettre à l'abri la photographie et l'histoire des dérives esthétisantes, enfermant l'une dans la sphère linguistique de la

---

<sup>167</sup> RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 359.

narration et l'autre dans celle illustrative et figurative. Sans nullement nier la portée formelle de l'image, étudier la relation au référent signifie surtout mettre en valeur cet ancrage au réel qui, dans l'image comme dans la narration historique, fissure l'espace de la représentation et instaure la possibilité du *vrai*.

Nous avons déjà esquissé auparavant les enjeux liés à la dimension *historique* de la représentation, là où le terme « historique » se décline dans le renvoi aux autres phases de l'opération historiographique, celle de documentation et d'explication/compréhension. Pour mieux saisir les implications de ce « renvoi » on pourrait par exemple réfléchir aux risques qu'une approche de l'histoire concernant le seul niveau de la narration pourrait comporter. Pour le dire avec Kracauer, il s'agit du cas où l'équilibre entre tendance réaliste et tendance formatrice, donc entre « reproduction et construction<sup>168</sup> », serait détruit au profit de cette dernière. D'un point de vue historique, cela équivaldrait à porter attention exclusivement à l'opération de mise en texte et à l'ensemble de catégories formelles et stylistiques qui commandent l'écriture de l'histoire. Le risque que provoquerait une telle opération est pourtant substantiel : à savoir, la perte de son véritable objet.

Telle est d'ailleurs la critique majeure qui a été soulevée à l'égard de l'œuvre de Hayden White *Metahistory : The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*<sup>169</sup>. Portant son attention sur la dimension rhétorique de la narration historique, l'auteur se propose d'identifier les figures qui l'ordonnent et qui la composent : métaphore, métonymie, synecdoque et, de manière particulière, l'ironie. La question du référent, figure « absente » de son étude, ou plutôt de sa lecture de la narration historique, ne pouvait qu'attirer sur l'étude de White de nombreuses critiques au sujet de « son refus d'accorder à l'histoire le statut d'une connaissance qui serait d'une autre nature que celle apportée par la fiction<sup>170</sup> ». D'après l'auteur, la seule différence qui reste entre les deux serait confiée à la distinction entre le vrai et le faux. Une démarcation bien trop faible et insatisfaisante pour une discipline qui, afin de défendre son statut de scientificité, ne dispose que des techniques de recherche et des procédures critiques permettant de sauvegarder son « objectivité ». D'ailleurs, comment établir le statut de connaissance de l'histoire sinon en réactivant la relation entre le récit et le référent ? Le seul lien aux sources et à la réalité véhiculée par le témoignage offre en effet à la narration historique

<sup>168</sup> KRACAUER Siegfried, *L'Histoire. Des avant-dernières choses*, *op. cit.*, p. 117.

<sup>169</sup> WHITE Hayden, *Metahistory : The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1973. Pour ce qui est des critiques, voir notamment FRIEDLÄNDER Saul, *Probing the Limits of Representations. Nazism and the « Final Solution »*, Cambridge (Mass), et Londres : Harvard University Press 1992 et CHARTIER Roger, « L'histoire entre récit et connaissance », dans *Au bord de la falaise*, Paris : Albin Michel, 1998, pp. 87-107.

<sup>170</sup> CHARTIER Roger, « Figures rhétoriques et représentations historiques », *op. cit.*, p. 117.

la possibilité de se différencier de toute autre forme de narration. C'est pourquoi Carlo Ginzburg critique les thèses de White et plaide en faveur du respect de cette réalité<sup>171</sup> qui ne saurait être récupérée et exprimée que par l'œuvre de l'historien.

Un risque semblable à celui évoqué par l'étude de White et à la perspective rhétorique des études historiques nous vient également de la lecture de Barthes formulée à partir du domaine de la linguistique. Cherchant à sauvegarder la dynamique référentielle propre au discours historique, et surtout à en situer l'origine à l'extérieur de la dimension linguistique du récit, Ricœur assume une position fort critique à l'égard de la lecture du sémioticien dont il conteste précisément l'approche. Mais en quoi consiste la position de Barthes ? Sa lecture se résume, essentiellement, dans des deux points qu'il explique ainsi :

Le discours historique suppose, si l'on peut dire, une double opération, fort retorse. Dans un premier temps (cette décomposition n'est évidemment que métaphorique), le référent est détaché du discours, il lui devient extérieur, fondateur, il est censé le régler : c'est le temps des *res gestae*, et le discours se donne simplement par *historia rerum gestarum* : mais, dans un second temps, c'est le signifié lui-même qui est repoussé, confondu dans le référent ; le référent entre en rapport direct avec le signifiant, et le discours, chargé seulement d'*exprimer* le réel, croit faire l'économie du terme fondamental des structures imaginaires, qui est le signifié<sup>172</sup>.

D'après Barthes, l'illusion du discours historique qui consiste à entretenir une relation avec un référent réel serait plutôt à attribuer à la confusion entre signifié et référent. Par conséquent, c'est seulement de « l'effet du réel » qu'il s'agit et non pas d'un lien « réel », d'où l'impossibilité pour le référent de se situer sur un plan extralinguistique. Cela correspond d'ailleurs bien à la lecture barthesienne du « fait » qui, considéré au niveau du discours, aurait une « une existence seulement linguistique<sup>173</sup> ». Significative et à la fois inévitable, la conséquence d'une telle réflexion ne pouvait qu'amener son auteur à conclure que l'objet de la narration historique est « moins le réel que l'intelligible<sup>174</sup> ».

Comment sortir de cette impasse ? N'étant pas très différente de la perspective de White, du moins pour ce qui est de l'approche au langage considéré comme le seul horizon du discours

---

<sup>171</sup> GINZBURG Carlo, « Just one Witness » in *Probing the Limits of Representations. Nazism and the « Final Solution »*, op. cit., pp. 82-96, et aussi MOMIGLIANO Arnaldo, « The Rhetoric of History and the History of Rhetoric : On Hayden White's Tropes », dans *Settimo contributo alla storia degli studi classici e del mondo antico*, Roma : Edizioni di Storia e letteratura, 1984, pp. 49-59.

<sup>172</sup> BARTHES Roland, « Le discours de l'histoire », dans *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*, Paris : Éditions du seuil, 1984, pp. 164-165.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 166.

historique, Ricœur procède tout d'abord en récusant l'approche linguistique comme étant inadéquate au discours historique. Ce dernier, affirme-t-il, « serait mieux compris à partir des modèles alternatifs pour lesquels le référent, quel qu'il soit, constitue une dimension irréductible d'un discours adressé à quelqu'un sur quelque chose<sup>175</sup> ». Mais comme toujours, Ricœur formule la critique essentielle à la lecture barthesienne en récupérant la structure de l'opération historiographique dans ses différentes phases, donc en revenant au lien que le récit entretient avec la démarche documentaire et la phase d'explication causale/finale. Lien fondateur dont la connaissance historique ne saurait pas faire abstraction et qui surtout vient ancrer le discours historique dans le réel.

De même, si elle est transférée dans le domaine du visuel, transfert qu'on pourrait postuler en vertu d'une analogie entre photographie et histoire aussi du point de vue de la relation au référent, la lecture de Barthes demeure également insatisfaisante. Tout comme dans le discours historique le référent reste l'apanage du langage, de même, dans le cas de la photographie, il resterait confiné à l'image, celle-ci se détachant de ce fait de tout lien au réel. Dans ce cas, que resterait-il de la photographie ? Et surtout, qu'est-ce qui viendrait la différencier de tout autre type d'image ? Dès lors, tout comme le récit historique une fois confiné à la dimension narrative et dépouillé de son ancrage référentiel risquerait d'être confondu avec l'espace de la fiction, de même la photographie, une fois privée d'une fixation au référent, ne saurait plus se différencier de toute autre image.

Mais ce n'est pas tout. Car ce lien avec le référent ne doit toutefois pas être pensé à l'instar d'une reproduction exacte. En effet, de même que pour la narration historique, pour la photographie également un écart demeure entre l'image et son référent. Une fois le lien au référent posé, il faut aussi reconnaître le paradoxe qu'il décrit : « guide vers le référent, le récit est aussi ce qui fait écran<sup>176</sup> ». Tandis qu'il permet à la narration historique d'avoir lieu, le langage intervient, empêchant toute forme d'adhésion ou de transparence entre le récit et son référent, donc opérant une forme de « médiation ».

Or, cette définition ne saurait-elle pas décrire également le paradoxe inscrit dans l'image photographique ? Damsich écrit : « sans doute la photographie ne nous donne-t-elle pas à voir la chose même. Mais puis-je nier, dès lors qu'il y a photographie, que la chose ait été là, et que l'image soit en quelque sorte co-naturelle à son référent ?<sup>177</sup> ». La question alors est de comprendre ce qui fait le décalage entre le constat d'une présence – celle du référent – et les modalités avec lesquelles

<sup>175</sup> RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 323.

<sup>176</sup> RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 320.

<sup>177</sup> DAMISCH Hubert, « L'intraitable », dans *La dénivellée. À l'épreuve de la photographie*, op. cit., p. 20.

cette présence est représentée. La notion d'*écran* est à cet effet fort significative. Ne serait-ce pas l'*écran* du dispositif photographique qui s'installe entre la vision de l'opérateur et son référent ? En plus d'introduire une médiation entre la vision et le réel, l'*écran* est aussi ce qui nous donne la mesure des interventions formelles réalisées par l'opérateur. Alors, tout comme les figures stylistiques, d'après White, commandent et ordonnent le récit historique, ainsi le langage photographique sera orienté par une série d'opérations formelles qui déterminent la réalisation de l'image. Dans *L'acte photographique* Philippe Dubois dédie d'ailleurs une partie significative de sa réflexion à ce qu'on pourrait appeler les « figures rhétoriques » du langage photographique, car tout en relevant d'un mode opératoire, elles contribuent à configurer l'orientation formelle de l'image. En somme, en même temps qu'elle représente le monde, la photographie l'ordonne et le structure, elle lui apporte une forme. Davantage, elle ne saurait être ce vecteur visuel envers son référent que par cet écran et cette forme qu'elle instaure. Finalement, note Damisch :

Cet *objectif* ne l'est point tant qu'il paraît : disons qu'il satisfait, dans sa structure et par l'image ordonnée du monde qu'il permet d'obtenir, à un système de construction de l'espace particulièrement familier, mais déjà fort ancien, auquel la photographie aura conféré sur le tard un regain d'actualité<sup>178</sup>.

Au-delà des analogies que la question référentielle permet d'établir entre la photographie et l'histoire, un écart demeure toutefois entre les deux, notamment sur le plan temporel. Comme nous l'avons déjà illustré lors du premier chapitre, la photographie se définit par la capacité d'instaurer avec l'événement une relation temporelle à double vitesse : d'une part, selon le temps incisif de l'instant, de l'autre par le temps construit de la narration photographique. Dans les deux cas, il reste que, du point de vue de l'opérateur, la relation au référent est toujours de l'ordre de la « présence », et non pas de l'absence. En revanche, fort différent sera le point de vue du spectateur pour lequel la relation au référent véhiculée par l'image se conjugue au passé. À ce propos, la description barthesienne du *ça a été* est sans doute exemplaire et mérite d'être soulignée. On le fera avec les mots de Damisch, dont la familiarité frappante avec ceux prononcés par Ricœur au sujet de la problématique du référent en histoire sera pour nous objet de réflexion :

À la considérer pour elle-même, dans son absence et sa matérialité propre, l'image photographique n'est plus une représentation que l'est l'image spéculaire, quand bien même elle impliquerait une position différente, et

---

<sup>178</sup> DAMISCH Hubert, « Cinq notes pour une phénoménologie de l'image photographique », dans *La dénivellée. À l'épreuve de la photographie*, op. cit., p. 10.



conjointe, de réalité *et* de passé. La photographie n'est pas l'image d'une chose présente ; mais pas davantage d'une chose absente [...] : la chose *a été là*, nécessairement réelle, absolument, irrécusablement présente, et cependant toujours déjà congédié, rejetée dans le passé, mais sans qu'on puisse pour autant taxer la photographie d'imposture<sup>179</sup>.

L'on remarque tout d'abord dans cette réflexion de Damisch le retour qu'elle opère sur la question du référent, dont l'alliage à l'image photographique est considéré comme une évidence inébranlable. En réfléchissant sur les termes de cette même relation, l'auteur s'aperçoit rapidement de l'impossibilité de concevoir le rapport de l'image au réel à l'extérieur d'un cadre temporel. Pour le dire autrement : en tant qu'image référentielle, la photographie développe envers son référent une relation temporellement connotée et dont la tonalité temporelle est précisément celle du *passé*. Ainsi, au premier paradoxe photographique décrivant une image qui conduit envers le référent tout en lui faisant « écran », voici s'en superposer un deuxième, cette fois-ci de nature temporelle : celui d'un référent « présent » et pourtant « rejeté dans le passé ». C'est donc à ceci que la réflexion autour du référent nous amène : le constat d'une dynamique temporelle propre à la photographie que tout autre type d'image ne saurait pas reproduire, le réel et le passé étant imbriqués dans une seule image selon une approche mimétique, ou de « possibilité d'exactitude ».

Or, comment ne pas voir dans une telle caractérisation des analogies marquantes avec la structure qui sous-tend la représentation historique ? La valeur que l'on devine déjà derrière celle qui semble être beaucoup plus qu'une simple ressemblance mérite ici notre attention. Si notre problématique vise à identifier le caractère « historique » de la photographie, à quelle définition plus significative pourrait-on faire appel sinon à celle qui, dans le cadre de l'opération historique, est signifiée et instituée par la représentation historique elle-même ? Essayons donc d'examiner ce qui se profile du côté historique sur ces questions.

Tout d'abord, il est intéressant de constater comment, lors de son introduction à la représentation historique, Ricœur pose explicitement la question de l'image. Une référence qui, en soi, ne saurait pas être une chose nouvelle, les réflexions concernant l'empreinte et l'icône étant déjà à la source de la problématique de la mémoire. Or, c'est précisément cette même problématique que la question de la représentation historique fait ressurgir, et ce, selon le nouvel agencement produit par la caractérisation temporelle du référent. D'un point de vue historique, le référent se donne selon deux termes indissociables, à savoir comme *réel* et comme *passé*. Ce qu'il reste à se demander, poursuit

---

<sup>179</sup> DAMISCH Hubert, « L'intraitable », dans *La dénivellée. À l'épreuve de la photographie*, *op. cit.*, p. 20 ; à ce propos, voir également Roland BARTHES, *La chambre claire*, *op. cit.*, pp. 119-121.

Ricœur, concerne le rapport que cette dialectique de présence et d'absence signifie sur le plan de la représentation historique. L'explication est formulée dans les termes suivants :

La représentation historique est bien une image présente d'une chose absente ; mais la chose absente se dédouble elle-même en disparition et existence du passé. [...] Nous disons en français que quelque chose n'est plus, mais a été. Il n'est pas inacceptable de suggérer que l'"avoir été" constitue l'ultime référent visé à travers le "n'être plus" ? L'absence serait ainsi dédoublée entre l'absence comme visée par l'image présente et l'absence des choses passées en tant que révolues par rapport à l'"avoir été". C'est en ce sens que l'auparavant signifierait la réalité, mais la réalité au passé. En ce point, l'épistémologie de l'histoire confine à l'ontologie de la condition historique. J'appellerai condition historique ce régime d'existence placé sous le signe du passé comme n'étant plus et ayant été. Et la véhémence assertive de la représentation historique en tant que représentante ne s'autoriserait de rien d'autre que de la positivité de l'"avoir été" visé à travers la négativité du "n'être plus"<sup>180</sup>.

Ce que l'on retrouve ici correspond sans doute à un passage central de la réflexion ricœurienne qui, tout en permettant à son auteur d'achever son parcours sur la représentation historique, pose les bases de l'étude de la condition historique. Pour ce qui est de l'économie de cette recherche, ce que nous proposons d'y identifier est le point essentiel de la réflexion conduite jusqu'ici. Ce qu'on trouve dans ces lignes, plus qu'un écho où une assonance linguistique entre la photographie et l'histoire, c'est la source même de leur analogie. La capacité de la photographie de produire une image de « ce qui a été là », image « nécessairement réelle » et pourtant « rejetée dans le passé », décrit en effet la même dialectique qui caractérise la représentation historique. On comprend alors, une fois de plus, l'importance de souligner le lien entre la représentation et la phase documentaire. Tout en fournissant au récit historique l'ancrage dans le réel, ces traces fonctionnent en guise de référent, c'est-à-dire en illustrant « l'avoir été » de la représentation. Bien que les choses « ne soient plus », c'est par la présence des témoins, ainsi que par leur vision que l'existence des faits est affirmée. C'est donc en tant qu'« image présente d'une chose absente », là où la chose absente se décline comme « l'avoir été » d'une réalité passée que la photographie affiche sa condition historique.

---

<sup>180</sup> RICCEUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 367.

### 3. La représentation de l'histoire

Nous voici arrivés enfin au moment conclusif et crucial de la représentation historique. C'est à ce stade que, par le biais de la représentation, l'histoire se fait matière textuelle, lisible et transmissible et, de ce fait, qu'elle réinjecte de la nouvelle sève dans le tissu documentaire. Aussi bien forme qu'outil de diffusion, toile et cadre, la narration attribue à l'histoire une structure et un espace sensible à travers lequel elle se configure. En effet, c'est bien narrativement que la représentation historique s'organise : d'abord, par la présentation du contexte initial, ensuite par la disposition des personnages dans l'intrigue et la description des *péripéties*, et finalement par l'illustration des causes et les effets. Et ceci, dans l'intention d'attribuer à l'événement un profil « historique » qui le rende finalement intelligible. En somme, l'histoire est structurellement et constitutivement narration.

Néanmoins, une précision d'impose. Car la lisibilité que le dispositif narratif commande au lecteur n'est pas seule à décrire les effets de l'histoire. Ce qu'elle soumet aux yeux du lecteur à travers des mots ce sont des images, ces figures suscitées par l'écriture qui, tout en véhiculant la compréhension des faits, accompagnent la construction de notre imaginaire historique. C'est pourquoi on dira que la narration historique ne saurait rendre l'essentiel de son propos qu'en remplissant une condition supplémentaire : celle de donner à comprendre et à voir. Voici donc annoncé, par cette « translation iconique », l'ultime passage qui nous amène à considérer l'écriture de l'histoire par le croisement de deux catégories : celles de la lisibilité et de la visibilité.

Nous avons déjà anticipé l'importance qu'un tel passage revêt dans le cadre de notre itinéraire. Dans un sens large, il conclut le parcours débuté en territoire photographique et dont la finalité était de faire ressortir le potentiel de lisibilité propre à la photographie, surtout par le biais de l'introduction du dispositif sériel et de l'œuvre du montage. Dans un sens plus restreint, cette étape, qui se situe au terme de la réflexion autour des modalités historiques du traitement de l'événement, nous conduit à mettre en valeur la part de visibilité qui appartient à l'écriture de l'histoire. Le croisement de ces deux catégories vient finalement nous montrer la polarité épistémologique qui appartient aux relations entre la photographie et l'histoire. Ce qu'elles décrivent exister entre la lisibilité et la visibilité est une sorte de chiasme, deux facettes complémentaires d'un geste unique orienté à la construction d'un savoir. Ainsi, tout en nous amenant à réfléchir sur la composante visuelle de l'histoire, ce dernier passage nous offre un outil supplémentaire pour aborder les représentations de Beyrouth en qualité de « représentations historiques ».

Jusqu'à maintenant, notre réflexion autour de l'écriture de l'histoire a porté sur le caractère opératoire propre à la démarche historique. Inaccessible au lecteur, l'observation du processus historiographique a mis en jeu des questions concernant le point de vue de celui qui *fait* de l'histoire. Considérer la représentation historique nous appelle en revanche à diriger notre attention vers une autre perspective : celle de la réception du texte. Autrement dit, réfléchir à la représentation signifie joindre à la dimension de l'écriture la problématique de la lecture et donc observer non seulement *comment* l'histoire se construit, mais aussi *ce qu'elle montre*. En ce sens, le rôle du lecteur ne semble pas très différent de celui du spectateur, les deux se situant *face* à un « objet » qu'il s'agit d'interpréter. L'historien doit d'ailleurs se soucier aussi de la lisibilité de la représentation, car par son écriture il vise la transmission d'un « message ». Mais comment la lisibilité de ce message issu d'une opération d'écriture vient-elle engendrer la « visibilité » ?

À ce propos, nous avons trouvé dans une méditation de Louis Marin des réflexions fort intéressantes. Elles portent sur le « Projet de l'histoire de Louis XIV » rédigé par l'historien de cour Pelisson-Frontanier et adressé à Colbert<sup>181</sup>. L'intérêt de ce texte, selon Marin consiste notamment dans sa capacité à faire ressortir, de cette référence particulière, les critères généraux qui ordonnent l'écriture de l'histoire. Voici donc comment Pelisson-Frontanier définit la particularité de la construction historique :

Si l'on ne sait fondre et allier tout cela ensemble [les parties de l'histoire] en un corps solide, plein de variété de force et d'éclat, *peindre* plutôt que raconter, *faire voir* à l'imagination tout ce qu'on met sur le papier, attacher par là ses lecteurs et les intéresser à ce qui se passe, ce n'est plus Histoire, c'est registre ou chronique tout au plus<sup>182</sup>.

Il vaut la peine, à la lecture de ces lignes, de souligner l'enchaînement qui amène à la formulation du dernier propos. L'auteur le prépare d'abord par une « substitution » entre le geste narratif et le geste pictural ; ce qui entraîne implicitement un deuxième ordre de substitution allant de la production d'un texte à la « création d'images », et donc de la lecture à la vision. D'où l'identification entre la capacité de « faire voir à l'imagination » non seulement un « accident » provoqué par l'écriture, mais l'essentiel même de l'histoire. Voici alors que la « vision » devient le chiffre déterminant de l'histoire qui de ce fait se distingue de tout autre type de narration. Il serait toutefois une erreur de disjoindre ces considérations de la dimension narrative de l'histoire, les deux étant, en réalité, profondément

<sup>181</sup> MARIN Louis, « Le récit du roi ou comment écrire l'histoire », dans *Le portrait du roi*, Paris : Éditions de Minuit, 1981, pp. 49-107 ; à ce propos, voir aussi la lecture de RICŒUR Paul, « La représentation historique et les prestiges de l'image », dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., pp. 339-358.

<sup>182</sup> *Ibid.*, pp. 50-51.

imbriquées. En effet, ce lien entre la représentation historique et les « images » qu'elle engendre relève concrètement de la fonction du récit qui consiste à assembler de façon organique un ensemble fragments du réel qui, par le biais de cette composition, acquièrent leur sens. C'est donc précisément par cette œuvre de construction narrative qu'il devient possible de saisir non plus des parties, mais un tout cohérent qui se donne sous forme d'image. On comprend mieux, alors, pourquoi cette capacité de « faire voir » devient constitutive de l'histoire : elle est la résultante de la force organique imprimée par le geste historien au réel, et dont la représentation historique est la manifestation ultime. Voici comme Louis Marin, en commentant le texte de Pelisson-Frontanier, décrit ce moment de composition en poursuivant la référence picturale introduite par l'historien :

[...] toutes les figures ainsi perçues dans leur distribution sur la scène s'ordonnant à une figure centrale pour constituer l'unité totale complexe de la représentation picturale. Celle-ci implique bien, dans l'immédiateté de la contemplation et du spectacle, la secrète comparaison des parties au centre et leur enveloppement dans l'ordonnance général<sup>183</sup>.

Afin d'arriver à ce stade de visibilité généré par la composition narrative, la fonction du langage est évidemment centrale. Le style employé, la capacité d'écrire en « termes choisis », ce « savoir écrire » qui rejoint le « savoir faire » revêt en effet un rôle essentiel dans la production de l'imaginaire chez le lecteur, et instaure un lien direct entre l'auteur et le destinataire du texte. Au sujet de l'importance de la rhétorique dans l'écriture de l'histoire, nous avons d'ailleurs déjà mentionné les réflexions de Ricœur qui, dans son ouvrage *La Métaphore vive*, a dédié un ensemble de lectures fondamentales à ce thème<sup>184</sup>. On comprend mieux, alors, pourquoi dans ses consignes à Colbert Pelisson-Frontanier il affirme qu'il ne s'agit pas d'écrire, mais de *peindre*. Ou, si l'on voulait articuler sa pensée, il est question d'écrire *comme si l'on peignait*, c'est-à-dire en images. En somme, « raconter c'est peindre, narrer c'est *faire voir* à l'imagination du spectateur<sup>185</sup> », d'où la résultante de cette œuvre de construction, c'est-à-dire un *tableau d'histoire*. Voici comment Marin justifie cette association :

<sup>183</sup> MARIN Louis, « Le récit du roi ou comment on écrit l'histoire », *op. cit.*, p. 70.

<sup>184</sup> RICŒUR Paul, *La métaphore vive*, Paris : Éditions du Seuil, 1975. Voir notamment « Le moment iconique de la métaphore », pp. 238-242 dédié à l'étude du glissement du sens littéral au figuratif, et « Icône et image » pp. 262-272. Bien que ces lectures prennent comme référence le langage poétique et non pas le discours historique, il reste que ce dernier, tel que nous l'avons montré, n'est pas exclu de ces considérations. Au contraire, ne serait pas la poétique pour l'histoire ce que la « tendance formelle » est pour la photographie ?

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 106.

Parce que seul le tableau, par son médium, sa substance et les insurpassables contraintes de la représentation iconique, donne nécessairement à voir le récit comme modèle a-chronique, au présent, dans l'espace limité de sa toile et dans l'ordre de co-existence de ses parties<sup>186</sup>.

Voici donc la représentation historique se configurer en tant qu'image, sa composition donnant lieu à un effet visuel présentant dans une narration unique un ensemble de temps hétérogènes. Finalement, ce que cette composition offre aux yeux du spectateur est donc de l'ordre du spectacle, un « spectacle délicieux<sup>187</sup> » où l'idée de la représentation est jumelée au plaisir provoqué par l'écriture. Voici que la vision suscitée par la représentation acquiert sa forme la plus élevée, à la fois vision d'ensemble et ordonnancement, dont la fonction chez le spectateur est de provoquer à travers un regard d'ensemble, une meilleure compréhension du réel.

Cependant, pour que cette lecture de la représentation historique soit « valable », un deuxième passage s'impose. Jusqu'ici, nous avons souligné comment le récit historique, par sa force de composition, parvient à se faire *tableau*. Une association qui est recevable seulement dans le cadre d'une relation de réciprocité. Autrement dit, si l'histoire peut être conçue comme *tableau* c'est parce que le tableau à son tour peut *raconter* car il est porteur non seulement de visibilité, mais aussi de lisibilité. C'est précisément ce propos que Marin illustre lors d'une autre réflexion menée au sujet des pratiques de la lecture, lors de laquelle il décortique les éléments de lisibilité présents dans un tableau de Poussin<sup>188</sup>. Cependant, nous ne rentrerons pas ici dans le détail de cette lecture, ce qui nous amènerait trop loin de notre propos. Plutôt, ce que nous pouvons retenir de cette lecture de Marin c'est la consonance qu'elle entretient avec les analyses déjà réalisées par Barthes sur la photographie et notamment au sujet de la « rhétorique de l'image<sup>189</sup> », analyses sur lesquelles on aura occasion de revenir plus loin dans notre parcours.

Cette juxtaposition nous permet par ailleurs une petite digression relative aux médias concernés, la référence à la peinture pouvant être considérée ici comme hors propos. Malgré les différences évidentes qu'elle entretient avec la photographie, cette association doit être considérée ici moins du point de vue du médium que sur le plan iconique. D'ailleurs, la référence à la photographie ne pouvait certes pas représenter une option pour Pelisson-Frontanier. Mais plutôt que nous

---

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>188</sup> MARIN Louis, « Lire un tableau en 1639 d'après une lettre de Poussin », dans CHARTIER Roger (dir.), *Pratiques de la lecture, op. cit.*, pp. 102-124.

<sup>189</sup> BARTHES Roland, « Rhétorique de l'image », *Communication*, n° 4, 1964, pp. 40-51.

désorienter, cette référence vient en revanche renforcer notre propos, l'image photographique bénéficiant d'une composante absente dans la peinture mais essentielle à l'histoire : la relation directe au référent. Considérons en outre que la technique photographique permet de très bien décrire les procédures d'analyses suivies par l'historien et visant à produire une vision plus ou moins proche du réel, ou à formuler plutôt une vision d'ensemble de type panoramique. Nul hasard alors, si l'historien Carlo Ginzburg s'appuie précisément sur les catégories formelles du détail, gros plan, microanalyse<sup>190</sup> pour décrire les différents « formats » de lecture dont l'histoire peut faire l'objet ; c'est une référence claire au courant de la microhistoire dont Ginzburg a compté parmi les initiateurs.

Pour revenir à la juxtaposition de Marin et de Barthes, ce qui nous semble réunir ces deux approches de la dimension iconique est l'idée suivante : tout comme le texte écrit, à l'instar de l'image, se caractérise par une présence visuelle, de même l'image peut aussi être considérée en tant que texte se composant de signes qu'il s'agit précisément de « lire ». En effet, note Marin, « regarder un tableau – et on pourrait ajouter aussi une photographie – ce n'est pas tout simplement voir<sup>191</sup> ». Enchevêtrées l'une dans l'autre, vision et lecture se donnent dans les deux cas comme des démarches conjointes. Les mouvements représentés dans le tableau, ou les signes agencés dans l'image photographique, sont alors « *comme* les lettres de l'alphabet » et « l'ensemble des figures comme un énoncé narratif de l'histoire, comme une séquence du récit<sup>192</sup> ». En ce sens, explique Marin, « le narratif ne s'accomplit ironiquement que dans le symbolique<sup>193</sup> ». Toutefois, comme dans le cas de la représentation historique, ce n'est pas dans le premier sens de la lecture, ou de la vision, que réside la signification la plus profonde. Celle-ci est plutôt travaillée dans l'écart entre le visible et le lisible. C'est-à-dire entre « ce qui est montré, figuré, représenté, mis en scène » et « ce qui peut être dit, énoncé déclaré<sup>194</sup> », l'écart s'ouvrant entre ces deux registres étant à la fois « le lieu d'une opposition et d'un échange<sup>195</sup> ». Voici alors le lisible et le visible donner lieu à des degrés différents d'interprétation qui, de la base sensible et de l'ordre « littéral », entraînent à la construction d'un deuxième ordre de sens, lequel, si dans la représentation historique il prend la forme de l'image, dans la formée imagée il assume le profil d'un texte.

---

<sup>190</sup> GINZBURG Carlo, « Détail, gros plan, microanalyse. Réflexions sur un livre de Siegfried Kracauer », dans *Siegfried Kracauer penseur de l'histoire*, Saint-Foy : Presses de l'Université de Laval - Paris : Éditions de l'Maison de sciences de l'homme, 2006, pp. 45-64.

<sup>191</sup> MARIN Louis, « Lire un tableau en 1639 d'après une lettre de Poussin », *op. cit.*, p. 110.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>195</sup> *Ibid.*

C'est donc par l'identification de la convergence entre visible et lisible que se termine ce chapitre. Considérée dans l'économie de cette recherche, sa fonction consistait essentiellement à développer les outils qui nous permettront, lors de l'analyse de notre corpus, d'interpréter les représentations de Beyrouth à la lumière de notions qui régissent l'écriture de l'histoire. De la trace à l'indice, du témoignage oculaire à la photographie comme source d'histoire, de la question du référent jusqu'à la représentation historique : c'est seulement en analysant cet ensemble de passages et les problématiques qu'ils posent que l'opération historiographique parvient à « produire l'événement historique ». Non plus objet d'une « vision » directe ou d'une expérience, l'événement est reconstruit par l'historien afin de déplier autour de « ce qui advient » un ensemble de relations signifiantes permettant de l'interpréter. C'est ainsi que l'histoire se fait représentation, qu'elle donne à voir et à comprendre le réel dont elle étudie les multiples occurrences, les interruptions et les écarts qui interviennent, afin d'établir un régime de sens. Or, en raison des caractéristiques que nous avons essayé de faire ressortir ainsi que des consonances qu'elle détient avec l'histoire, la photographie pourrait-elle donner lieu à une représentation de l'événement qui reproduise les modalités d'écriture de l'histoire ? C'est avec cette question et avec ce bagage cumulé que nous allons aborder notre corpus lors du prochain chapitre. À l'origine de ces images se trouve un événement dévastateur pour toute la région du Moyen-Orient : les guerres du Liban. Face à ce conflit, on verra ces images produire des lectures différentes, mais toutes réunies par la capacité d'introduire une distance face au réel, et précisément celle donnée par la construction d'une représentation que les frontières restreintes de la chronique ne sauraient illustrer.



## CHAPITRE IV

### PHOTOGRAPHIER LA VILLE, PENSER L'HISTOIRE

*Une grande ville bâtie selon toutes les règles de l'architecture  
soudain secouée par une force qui défie tous les calculs.  
Vassily Kandinsky*

#### *Prélude*

Existe-t-il une manière photographique d'interagir avec l'histoire qui ne relève pas seulement de la représentation d'un événement, mais de la construction dont celui-ci fait l'objet ? Voici la question qui a orienté l'ensemble de notre parcours et qui, dans cette dernière partie, guidera également la lecture des œuvres photographiques faisant l'objet de notre étude. Pour ce faire, le choix d'étudier la photographie et l'histoire selon leur modalité respective de représenter l'événement, celui-ci étant considéré dans son acception historique et non pas comme fait divers, a été un élément central. En effet, du côté photographique, cela nous a permis de laisser émerger le potentiel « historique » propre à la photographie se dépliant sur plusieurs niveaux. Un premier volet est sans doute représenté par la dimension documentaire et testimoniale que la photographie, en raison de sa dimension optique, décline de manière toute particulière.

Aussi, l'étude de la photographie dès l'essor de la modernité, et notamment son inscription dans la presse, a mis en évidence comment la photographie, par le biais du montage et du dispositif sériel, pourrait assumer une dimension de nature « scripturaire », qui permettrait de rendre le monde et les événements qui le traversent non seulement visibles, mais aussi « lisibles », et donc, « compréhensibles » car soumis, à une structure d'ordre narratif. Considérée dans le potentiel de connaissance qui lui appartient, face à l'événement, la photographie sera moins un signe qu'un outil de construction qui propose une lecture du monde. Une vision qui, par le biais de nombreux procédés, telle que la série, la séquence ou le récit photographique, tend à dépasser le territoire du visible pour intégrer la construction d'un savoir autour de son objet. Ce qui, dans le cas de l'événement, correspond notamment à l'introduction d'une composante discursive et temporelle dans une mise en perspective à partir desquelles l'événement est saisi. Autrement dit, outre une forme de photographie qui déclare : *ceci est arrivé*, il y en a une autre qui demande *qu'est-ce qui est arrivé*.

Par ailleurs, qu'en est-il de l'histoire ? Souvent exclue du privilège de la vision, l'histoire se constitue essentiellement telle une écriture qui, comme le disait de Certeau, constitue un discours

autour d'une présence manquante. Mais bien cette dimension d'« écriture » appartienne à l'ensemble de l'opération historiographique, c'est seulement au moment de la représentation historique, donc à travers la production d'un discours, que l'histoire confère à l'événement sa part d'intelligibilité et aussi de visibilité.

Du point de vue photographique, nous avons déjà observé comment la photographie, si inscrite dans un ordonnancement d'images, amène le regard du spectateur à dépasser la vision de l'image individuelle pour saisir la représentation dans son ensemble, de façon à produire une forme de lisibilité autour du fait représenté. Quant à l'histoire, « l'effet de vision » serait recherché par les historiens comme un effet de la représentation historique afin d'aller au-delà de l'écriture elle-même et de produire, par le caractère acquis de *visibilité*, une forme d'intelligibilité de l'événement historique. Il existe donc entre visibilité et écriture, les deux fédérées par l'acte de lecture (du lecteur et du spectateur), une complémentarité de fond qui les situe à l'origine de la construction d'un savoir.

Dans les deux cas, on comprend alors combien, dans ce contexte, la référence à l'événement est tout aussi centrale. Les pages dédiées à l'approche phénoménologique nous ont permis de montrer qu'au cœur de l'événement s'élève une impérieuse demande de sens. Qu'il s'agisse de la photographie ou de l'histoire, « faire face » à l'événement ne signifie pas seulement en produire une image, s'interroger sur sa visibilité ou sur ce qu'on peut savoir de lui, donc sur « *ce que* je vois, mais plutôt questionner *qu'est-ce que* je vois », c'est-à-dire explorer les conditions de sa visibilité<sup>1</sup>. C'est donc à partir de cet angle de vue que la photographie, prise dans la confrontation à l'événement, se prête à une lecture tout aussi semblable à celle que, d'un point de vue historique, l'on apporte à la représentation historique, la question commune concernant les modalités de construction sous-jacentes à la représentation de l'événement historique. Comment en élaborer la représentation et quelles sont les opérations permettant de le rendre visible et donc compréhensible ?

C'est donc à partir de cette toile de fond que les représentations photographiques de Beyrouth seront abordées, non sans apporter, avant tout, quelques éléments introductifs. Bien qu'il s'agisse de trois œuvres fort différentes, elles présentent toutefois des éléments communs qui, sans les rassembler, ont dans toutes les trois un rôle central. Le premier élément est joué par la ville. Référent unique et constant de ces images, tel un acteur protagoniste, Beyrouth devient un véritable « personnage » qui, à l'instar de l'événement, sur le plan du discours, assure la continuité de la narration. C'est en effet dans l'espace-temps de la ville, comme dans celui de la narration, que les multiples vicissitudes de son histoire prennent forme. En ce sens, l'espace urbain est à la fois le

---

<sup>1</sup> À ce propos, voir : HARTOG François, *Le miroir d'Hérodote*, op. cit., p. 277.

support de la trame narrative, le texte à travers lequel la narration se déploie, et le témoin oculaire des événements qui l'ont marqué. De ce fait, outre une portion d'espace, chaque image saisit aussi la marque que sur cet espace le temps a imprimé, ce que seul l'espace urbain dans la posture du référent peut lui conférer. Alors, ce n'est plus seulement la ville qu'on voit, mais à travers elle on accède à la mémoire du temps et des événements qui l'ont traversé.

En effet, c'est précisément dans les mailles du tissu urbain beyrouthin représenté par ces images que l'événement émerge en filigrane. Ou bien imprimé par les traces du conflit sur les architectures, ou bien cristallisé dans les images d'archives, comme pour la représentation historienne, le conflit figure comme le référent ultime de ces écritures visuelles. Il en anime la trajectoire, visuelle et historique, et ce à partir de l'interrogation de sens qui le caractérise. Sans se limiter à une lecture du présent, c'est par l'agencement qui les configure que ces images parviennent à inscrire l'événement dans une temporalité *autre* que celle de sa manifestation. L'instant photographique, ce fragment de temps et d'espace dont la photographie tient son origine, ces récits photographiques sauront le décliner dans un temps plus large, sans que pour autant sa nature, comme celle de l'événement, en soit trahie. Or, que serait cet horizon temporel dans lequel l'événement se loge sinon la parabole dessinée par la temporalité historique, contenue entre l'espace de l'expérience et l'horizon d'attente qui, tout en décrivant l'expérience du temps, permet à l'historien d'organiser l'écriture de l'histoire ? Beyrouth en photographie et à l'épreuve de l'événement historique : serait-elle la modalité à travers laquelle ces artistes explorent de l'histoire les formes de son écriture. C'est donc à partir de ces éléments qu'on prendra en compte ces narrations visuelles se configurant comme autant de représentations historiennes. Mais avant de passer à la lecture des œuvres, il nous faut d'abord soulever deux autres questions : qu'est-ce que photographier la ville ? Et pourquoi *Beyrouth* ?

## Photographier la ville

D'après Jean-Luc Nancy, « la ville et la photo sont deux systèmes de capture de passage<sup>2</sup> » et pour cela elles se correspondent. Si la photographie saisit le fugitif, l'éclat et le hasard des rencontres, la ville, quant à elle, abrite ceux qui passent, les voyageurs, les flâneurs, et de ce fait, elle se structure

---

<sup>2</sup> NANCY Jean-Luc, *La ville au loin*, Strasbourg : Éditions de la Phocide, 2010, p. 72.

en relation aux principaux lieux de passage qui la sillonnent : places, carrefours, portes. Les itinéraires qu'on y trace contribuent à redessiner sa forme à l'instar des événements qui, trouvant dans l'espace urbain le théâtre de leur manifestation, contribuent à façonner son histoire et à la rendre visible à travers ce prisme temporel qu'est l'architecture. Destructures et reconstructions, bouleversements, ou encore catastrophes naturelles viennent ainsi marquer le tissu de la ville de sorte que, par l'ensemble des traces laissées par ces multiples mouvements, l'espace urbain se configure selon une temporalité fragmentée et chronologiquement stratifiée.

De son côté, et également à l'écart d'une temporalité linéaire, la photographie se trouve prise entre les mailles de la contraction spatiale et temporelle qui s'établit au moment de la saisie. Mais que se passe-t-il quand le dispositif photographique se tourne vers une portion de paysage urbain ? Et surtout, de quelle forme temporelle cette image sera-t-elle porteuse ? Sans pour autant effacer la dimension instantanée qui marque, dès son origine, toute image photographique, une fois la ville située dans la posture du référent, c'est aussi son épaisseur temporelle que la photographie saisit, permettant à son image de se dilater vers une temporalité nouvelle. À travers le profil temporellement signifiant des architectures, ou encore par la structure diachronique exprimée par l'agencement urbain, l'instantané développe un regard quasi *synchronique* sur la ville, dont les différentes couches de temps se manifestent selon des critères de concrétion, de juxtaposition ou de concomitance ; une sorte d'amalgame temporel que la ville stabilise dans un seul bloc. Lors de la prise de vue, c'est donc bien plus qu'un espace qui s'ouvre : ce sont aussi les traces spatiales des évolutions temporelles qui ont participé à bâtir cet assemblage qu'est la ville, et dont le profil, ni synthétique ni organique, s'imprime en même temps sur l'image au moment de sa réalisation.

En enregistrant dans la ville les traces que toute transformation lui imprime, la photographie parvient ainsi à s'approprier un passé dont elle relève plus que le négatif de son absence, la marque positive de son passage. C'est précisément dans cette relation au référent tenu à la fois comme « réel » et comme « passé » que la photographie rejoint l'histoire dont elle partage la relation temporelle au référent. Une relation dont la réciprocité ne fait que faire ressortir davantage la pertinence de cette lecture. En effet, Ricœur dans sa réflexion sur la question référentielle en histoire n'hésite pas à faire référence à l'image dans les termes suivants : « le passé est en quelque sorte présent dans l'image comme signe de son absence, mais une absence qui bien que n'étant plus, est tenue pour *ayant été*<sup>3</sup> ». Dans le même sens se situent aussi les propos de Nancy, selon lequel la

---

<sup>3</sup> Paul RICŒUR, « La marque du passé », *op. cit.*, p. 22.

photographie « immobilise une absence, le retrait d'une présence<sup>4</sup> », une dialectique qui, en raison de cette action constante de renvoi temporel qu'elle permet, nous autorise à superposer la notion d'image photographique à celle de trace. En fait, ne serait-elle la trace le signe positif d'un passage qui permet de remonter aux « événements auxquels l'observateur ne peut pas avoir d'accès direct<sup>5</sup> » ?

Participant à la fabrication de la ville, tout événement passé est alors « présent » par le biais de la structure urbaine ; retenu par l'image, elle ne fait que nous le renvoyer tel « le grand absent », cet *ayant été* dont la ville expose les traces que la photographie à son tour reproduit. Ce qu'il en dérive, c'est la capacité de l'image photographique de se décliner toujours comme un espace de transition où le présent et le passé se superposent, renvoyant l'un à l'absence de l'autre.

Une fois placée dans la posture du référent, et en raison de sa propre structure temporelle, la ville vient alors complexifier ultérieurement le rapport au passé de l'image, permettant au spectateur d'entreprendre un parcours à rebours dans le temps allant du cliché à son référent, et donc du moment de la prise photographique vers les multiples couches temporelles que la ville ouvre à son regard, à partir des indices que les architectures nous renvoient. En d'autres termes, en se tournant vers la ville, la photographie permet de décliner *l'ayant été* selon ses multiples couches temporelles : celle de l'opérateur – dans ce cas, la photographie devient le signe du passage de l'opérateur sur les lieux – ; celle de son référent, c'est-à-dire la ville au moment de la prise d'images ; et celle d'un passé et des divers événements qui le façonnent auxquels la ville elle-même nous renvoie. Finalement, c'est la *présence* du passé dans l'architecture dont l'image se fait porteuse qui nous donne la possibilité de saisir le passé événementiel et historique compris par (ou dans) le référent. Et c'est précisément à ce basculement que les images de Beyrouth nous amènent.

Finalement, quelle valeur pouvons-nous accorder dans le cadre de notre réflexion au choix de photographier la ville ? La question est d'autant plus significative qu'elle constitue le principal fil rouge qui traverse notre corpus. Et si notre propos consiste à rechercher dans ces écritures photographiques les modalités de construction de l'histoire, il est légitime d'imaginer que la ville y tienne un rôle significatif.

De toute évidence, et tel que nous avons essayé de le souligner, en tant que référent et en raison de la configuration temporelle qui lui est propre, la ville offre à la photographie un horizon temporel pluriel qui lui permet de viser soit le temps court de l'événement soit celui plus structurel de la longue durée. Interceptée par l'image photographique la temporalité urbaine semble ainsi

---

<sup>4</sup> Jean-Luc NANCY, *op. cit.*, p. 72.

<sup>5</sup> GINZBURG, « Mythes, emblèmes, traces », *op. cit.*, p. 149.

« interagir » avec la temporalité de l'image en « accélérant » ou en « ralentissant » son rythme. Devenu « visible » par les marques spatiales et temporelles présentes dans le tissu urbain, le temps de la ville ne fait qu'accentuer la superposition entre le référent et le temps que la photographie partage avec l'histoire. Ainsi, que ce soit le temps de l'événement saisi à travers les impacts de balles ou des obus sur les bâtisses, ou le temps long de l'histoire signifié par des ruines anciennes, le temps, tout comme la ville, se donne à lire et à écrire. Car, comme observe Ricœur « entre le temps “raconté” et l'espace “construit” les interférences abondent<sup>6</sup> » les deux se situant à la convergence entre des unités de mesure calculables et l'expérience qui en fait le sujet. En ce sens, pour l'impact qu'elle suscite chez le sujet notamment dans son appréhension du temps et de l'espace, l'expérience de l'événement pris dans sa portée historique s'avère très significative. Mais que signifie donc photographier Beyrouth au prisme de l'événement historique qui a si fortement marqué son passé récent ? Et surtout *pourquoi* Beyrouth ?

## II. Pourquoi *Beyrouth* ?

Dans les pages précédentes, nous avons essayé de décrire le rapport particulier que la photographie entretient avec l'espace urbain. Or, en lisant ces pages, notre lecteur se sera probablement demandé pourquoi *Beyrouth* ? Pourquoi se pencher sur cette ville, et non pas sur une autre des nombreuses autres qui ont été le théâtre de conflits ? Réinterprétée à la lumière de la problématique qui anime cette étude, cette question pourrait se traduire ainsi : quelles sont les raisons à l'origine du choix de traiter de la relation entre la photographie et l'histoire en se penchant sur les représentations de la capitale libanaise ? En quoi cette référence rejoint-elle notre problématique ? Il faut reconnaître, en effet, que malgré le fait que ce soit le lien à l'événement historique qui est interprété par les œuvres choisies, le renvoi à Beyrouth est loin d'être sans importance. La question est donc légitime, et mérite notre attention. On pourrait en effet objecter à ce choix que bien d'autres villes ont traversé des situations semblables, telles, par exemple, Berlin ou Sarajevo. Par ailleurs, les termes « libanisation » et « balkanisation », formulés au sujet des conflits respectifs sont souvent considérés comme synonymes. Donc si tous les conflits, au-delà des spécificités politiques et régionales, trouvent dans l'explosion de la violence le dénominateur commun, c'est à la ville et à son imaginaire qu'il faut se référer afin d'en récupérer la spécificité. Mais concrètement, de quelles images

---

<sup>6</sup> RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 186.

parle-t-on ? Et surtout, dans quelle mesure ce rapport particulier entre images et histoire nous renseigne-t-il quant à la spécificité de la capitale libanaise ?

Les premières considérations qu'on voudrait formuler à ce propos nous ramènent au cœur de la problématique soulevée par Nora lors de sa méditation au sujet du « retour de l'événement<sup>7</sup> ». Il s'agit en effet de considérer avant tout le phénomène particulier de médiatisation dont Beyrouth et la guerre du Liban ont fait l'objet. À ce propos, il est intéressant de noter que l'historien et journaliste Samir Kassir s'est aussi penché sur le phénomène d'hypermédiatisation de ce conflit, dont il tente de prendre la mesure :

Quiconque de par le monde a jamais allumé son téléviseur à l'heure des nouvelles, à un moment ou l'autre de ces quinze années dans lesquelles se sont consumées des milliers et des milliers des vies, n'a pu échapper aux images trop familières de Beyrouth et du Liban. Quiconque de par le monde a jamais cherché de composer un générique d'émission télévisée à partir de l'actualité, à un moment ou à un autre de ces quinze années, n'a pas manqué de puiser dans des images qui, pour avoir été répétées jusqu'à l'écœurement, n'en sont pas moins restées spectaculaires. [...] Dans l'historiographie journalistique de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, le conflit libanais est l'un des plus gros morceaux. Il survient à point pour relayer à la « une » des médias la guerre du Vietnam avant d'être à son tour relevé par celles qui ensanglanteront la fédération yougoslave dans les années 1990<sup>8</sup>.

Certes, l'on pourrait remarquer a posteriori que l'exposition médiatique de cet événement historique n'a pas été un « privilège » de Beyrouth. Ce qui est malheureusement vrai. Mais attention : la particularité de cette situation ne doit pas être recherchée dans le caractère présumé d'exclusivité dont la guerre du Liban et Beyrouth auraient fait l'objet, ce qui d'ailleurs n'a pas raison d'être, mais plutôt dans les conditions particulières dont cette médiatisation a bénéficié. Kassir les explique par une coïncidence temporelle qui mérite d'être soulignée : celle entre la guerre du Liban et l'introduction de la vidéo dans le journalisme, version contemporaine du basculement paradigmatique qui avait eu lieu lors du jumelage entre la photographie et la presse. Samir Kassir explique à ce propos :

Si la chute de Saïgon a en quelque sorte « bénéficié » au conflit libanais, en libérant les titres de l'actualité et les correspondants de guerre, une autre coïncidence temporelle a contribué à en populariser les images de par le monde. C'est la mutation du journalisme de télévision, grâce à l'avènement de la vidéo dans la seconde moitié

<sup>7</sup> NORA Pierre, « Le retour de l'événement », dans LE GOFF Jacques, NORA Pierre, *Faire de l'histoire, op. cit.*, pp. 285-308.

<sup>8</sup> KASSIR Samir, *Histoire de Beyrouth*, Paris : Fayard, 2003, pp. 24-25.

des années 1970 puis à l'aisance croissante des liaisons par satellite. Très vite, Beyrouth devient le théâtre de la mort en direct, à tous le moins en léger différé, encore plus frappant quand la mort touche le média lui-même, comme lors de ce bombardement aérien israélien qui, à la veille de la grande invasion de 1982, fauche un cameraman de la télévision française<sup>9</sup>.

De toute évidence, à cette dimension « directe », que l'on verra d'ailleurs évoquée par l'œuvre de Lamia Joreige, la couverture des événements par les médias prend aussi part. Cette présence est également reconnue par Sophie Ristelhueber, qui mentionne explicitement le rôle entretenu par ces images avec son œuvre photographique. Nous pouvons donc anticiper que cette médiatisation du conflit et de la ville constitue une référence dans laquelle plusieurs artistes, en plus de Ristelhueber, Joreige et Frank, ont largement puisé. Le propos étant précisément de se démarquer de cette représentation afin de *construire* des formes visuelles qui, au lieu de s'aplatir sur l'instant présent, véhiculent une distance critique envers l'événement représenté<sup>10</sup>. En somme, la diffusion massive de ces images aurait contribué à souder le lien entre Beyrouth et la représentation imagée de son histoire récente saisie dans son avenir. En faisant corps, par imbrication, avec ces images, Beyrouth aurait fini par en prendre la texture, devenant à son tour une illustration symbolique de la série de conflits qui ont cycliquement marqué le Moyen-Orient.

Bien que ce phénomène médiatique constitue une composante importante du *rapport visuel à l'histoire* qui nous semble caractériser Beyrouth, celui-ci ne se circonscrit pas au niveau de la représentation médiatique. De manière plus subtile, ces images viennent en effet se greffer sur la croyance populaire, maintes fois mentionnée, « qui veut que Beyrouth ait survécu, par sept fois, à la destruction<sup>11</sup> », d'où la référence constante au « mythe du phénix ». Il est par ailleurs presque impossible de lire un livre qui porte sur la capitale libanaise sans que cette référence ne soit pas indiquée. Que ce soit au sujet de l'histoire de la ville, ou des multiples destructions et reconstructions dont elle a fait l'objet, l'auteur trouve toujours la manière de glisser cette référence à l'intérieur de son propos. Croyance populaire, certes, mais dont la fonction, comme celle de tout mythe, est de

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> Ceci constitue en effet un propos partagé par plusieurs artistes et vidéastes libanais. Par exemple, les artistes et cinéastes Joana Hadjithomas et Khalil Joreige évoquent cette nécessité lorsqu'il s'agit d'illustrer le propos de leur film « Je veux voir », tourné après la guerre de l'été 2006. Face à la surexposition médiatique il s'agissait précisément de récupérer la force des images en tant que représentation du conflit. En ce sens, cette intention rejoint le constat formulé par Nora lors de sa réflexion sur le retour de l'événement où il soulignait combien la représentation compulsive des médias finit inévitablement par enlever de la substance à l'événement en lui-même et, par conséquent, ajoutons-nous, aux images qui le représentent. De ce fait, « redonner puissance aux images » ne revient-il pas, en quelque sorte, à reconnaître à l'événement la force et la singularité qui le caractérisent ? À ce propos, voir notamment ABIAAD Serge, HABIB André, « Entretien avec Joana Hadjithomas et Khalil Joreige », *Hors champ*, n° 5 juin 2010.

<sup>11</sup> KASSIR Samir, *Histoire de Beyrouth*, *op. cit.*, p. 35.



formuler à travers une image une explication de ce qui en réalité se soustrait à toute compréhension : à savoir, le surgissement de l'événement. En somme, lue à travers le filtre du « mythe du phénix » l'histoire de Beyrouth semble acquérir « un sens », chaque événement destructeur n'étant qu'une « phase nécessaire » en vue de la renaissance.

Mais quel est le rapport entre ces considérations et la référence à la médiatisation du conflit ? À ce propos, on pourrait avancer l'explication suivante : si ces images ne sont certes pas à l'origine de l'association entre le « mythe du phénix » et l'histoire de Beyrouth, elles en deviennent la matière visuelle. Il existe en effet un parallèle intéressant à faire entre le phénomène de répétition propre aux modalités de transmission des images par les médias et le caractère de répétition intrinsèque au mythe. « Croire au mythe – explique Michel Guérin – c'est le répéter. Si l'enjeu du mythe est l'origine (ou la genèse), son fonctionnement est la *répétition*<sup>12</sup> ». Ainsi, en donnant lieu à la répétition constante de l'événement au moyen des images, les médias viennent lui attribuer une consistance visuelle permettant sa réactualisation. De ce fait, les images bâtissent un pont entre la dimension légendaire, qui agit en apportant une « justification » aux événements qui frappent la ville, et l'ancrage au réel permis par les médias. Certes, par « justification » il ne faut pas considérer ici l'explication rationnelle de l'ordre du *logos*, qui appartient seulement à l'histoire. Le mythe, en effet, « n'a de comptes à rendre qu'à la libre imagination motivée par un "pourquoi ?" lancinant et sauvage<sup>13</sup> ». En raison de la répétition qui les caractérise, ces images viennent alors justifier et alimenter la croyance même dans le « mythe de Beyrouth », tout en participant à en « illustrer » l'histoire. Le temps qu'elles transmettent n'est pas celui de la successivité historique, mais plutôt la temporalité cyclique de l'éternel retour.

En somme, de ces images qui ont investi Beyrouth, notamment dès l'époque du conflit civil, on pourrait dire qu'elles constituent la déclinaison visuelle du mythe qui est à l'origine de son histoire. C'est pourquoi, en paraphrasant un propos de Benjamin formulé dans le *Le livre des passages*, on dira que « l'histoire de Beyrouth se désagrége en images et non pas en histoires<sup>14</sup> ». C'est là que le phénomène de *désagrégement visuel* produit par les médias, tout en attribuant une forme visuelle au mythe qui décrit l'histoire de la ville, vient ici décrire la particularité de Beyrouth. Ainsi, ce phénomène de répétition illustre la correspondance entre la photographie et les événements. En s'habillant de la même étoffe, celle de la répétition rejouée par les images, voici que le « mythe de

<sup>12</sup> GUÉRIN Michel, « Qu'est ce qu'un mythe ? », dans *La pensée de midi*, 2007/3, n° 22, pp. 93-102, cit. p. 98.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>14</sup> BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle, Le livre des passages (1927-1940)*, édition préparée par R. Tiedemann, tr. fr. J. Lacoste, Paris : Le Cerf, 1993, p. 494.

Beyrouth » signale, en arrière-fond de ces représentations, le *bors champ* de l'histoire, cette narration mythique dans laquelle l'histoire de la ville trouve son origine. Mais arrêtons nous ici. Il est temps enfin de laisser parler les images.

## I. Sophie Ristelhueber, *Beyrouth photographs* (1984)

*À la faveur des troubles, on vit s'abattre sur les cités bien des maux;  
comme il s'en produit et s'en produira toujours  
tant que la nature humaine restera la même ;  
Mais qui s'accroissent ou s'apaisent et changent de forme  
selon chaque variation qui intervient dans les conjonctures.  
THUCYDIDE, La guerre du Péloponnèse.*

Réalisée en 1982, l'œuvre *Beyrouth photographs* de l'artiste française Sophie Ristelhueber se compose de trente-et-une photographies en noir et blanc illustrant les ruines de Beyrouth à l'époque de l'invasion israélienne de la ville ; l'une des phases<sup>1</sup> les plus violentes des guerres libanaises qui ont dévasté le pays et sa capitale entre 1975 et 1990. Comme le montrent les images, les nombreux bombardements ayant eu lieu durant les trois mois de siège ont davantage détérioré l'état d'une ville déjà compromise par plusieurs années de conflit.

La gravité du conflit libanais en cours déjà depuis sept ans, l'implication d'Israël, ainsi que les enjeux politiques au niveau tant régionaux qu'internationaux, ont fait mériter à cet événement la couverture massive des médias<sup>2</sup> tout au long de sa durée, de juin à septembre 1982. Outre la presse traditionnelle, plusieurs photoreportages ont aussi été réalisés dans la région à ce moment<sup>3</sup>. Une présence visuelle significative, donc, que Ristelhueber n'hésite pas à mettre en relation avec sa

---

<sup>1</sup> Voici la chronologie essentielle des guerres libanaises élaborée par Samir KASSIR : « [...] la guerre du Liban peut se subdiviser en quatre périodes continues, mais d'inégale durée : la période d'avril 1975 à novembre 1976 dite "guerre de deux ans" : c'est là que s'établissent les principales lignes de fracture et que commencent ce qu'on a pris l'habitude d'appeler les guerres civiles arabes ; la période de novembre 1977 à juin 1982 marqué par l'invasion israélienne du Sud-Liban [...] ; la période de juin à novembre 1982, correspondant à l'invasion de la moitié du territoire libanais par Israël et l'occupation de sa capitale [...] ; la période de octobre 1982 à octobre 1990 » qui a vu « l'échec des tentatives de restauration de l'ordre public et de l'entente nationale », *La guerre du Liban*, Paris : Éditions Karthala, 1994, pp. 18-19. Moment parmi les plus difficiles des « guerres libanaises », l'invasion israélienne du Liban marque un tournant essentiel non seulement dans le cadre du conflit civil, mais aussi dans les équilibres de la région. D'après Kassir, « malgré sa relative brièveté, cet épisode est l'un des plus décisifs de l'histoire récente du Proche-Orient et certainement le plus destructeur de la guerre du Liban », *op. cit.* p. 18. C'est en juin 1982 que l'invasion israélienne débute dans le sud du pays. Après la destruction de plusieurs villages, et l'irruption dans la ville de Tyr, les forces israéliennes, initialement supposées arrêter au km 40 au delà de la frontière libanaise, donc à l'extérieur de Beyrouth, occupent la partie ouest de la ville où elles sont restées pour plus de trois mois. C'est seulement en septembre, après le départ des forces internationales et suite aux massacres perpétrés dans les camps palestiniens de Sabra et Chatila opérés par les Forces Libanaises, que Tsahal se retire de Beyrouth. L'armée israélienne ne quittera le sud du Liban qu'en 2000.

<sup>2</sup> Au sujet de la médiatisation de ce conflit et de la différence que les images de Ristelhueber développent vis-à-vis de l'image de presse, voir notamment l'article de CAUJOLLE Christian, « Que voyons-nous de Beyrouth ? », paru dans *Libération*, le 9 avril 1984.

<sup>3</sup> Parmi les photoreportages effectués lors de l'opération israélienne au Liban on souligne notamment celui de DEGHATI Reza, *Paix en Galilée-Beyrouth*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1983.

décision de partir pour Beyrouth pour y entreprendre son projet photographique. Cependant, il faudra attendre deux ans pour que ces images voient le jour, d'abord, sous forme de publication, un petit livre photographique publié en 1984 chez l'éditeur Hazan et ensuite, en tant qu'exposition, à l'Institut Français d'Architecture de Paris<sup>4</sup>. Finalement, en septembre 2001, une rétrospective dédiée à l'artiste au Musée de Beaux Arts de Boston a vu ces photographies recevoir un succès particulièrement significatif en raison de leur écho aux événements du 11 septembre. Mais voyons d'abord, comment l'artiste elle-même retrace la genèse de son propre projet :

Durant l'été 1982, j'ai été frappée par les images à la une des journaux de la guerre du Moyen-Orient. C'est l'été où les Israéliens ont envahi le Liban et Beyrouth pour chasser les Palestiniens, il y a eu énormément de bombardements et de combats de rue. [...] Et je me suis dit : "Ce qu'il faut faire, c'est un travail sur la ville en ruine, la ville contemporaine en ruine. Une ville qui ne ressemble pas aux villes allemandes, bombardées en 1945, dont les ruines sont très particulières parce que les immeubles sont vidés de l'intérieur. J'ai donc réuni un peu d'argent ; je suis partie avec 3000 francs de l'époque, et je suis restée deux mois à Beyrouth. [...] À partir des images dans la presse, je m'étais dit "cette ville est en ruine". Mais je ne savais pas si ces images correspondaient à un pâté d'immeubles ou à une ville entière<sup>5</sup>.

C'est donc à partir des images de presse que Ristelhuber instaure un premier contact visuel avec Beyrouth et le conflit qui le traverse. Une expérience visuelle certes significative en ce qu'elle a nourri l'imaginaire de l'artiste avant sa présence sur les lieux, contribuant de ce fait à orienter son propre travail. À ce propos Michel Frizot explique :

Pour qu'une photographie soit prise, et représentative de quelque chose au moment de la prise, il faut en quelque sorte que l'événement (sa part visible, sa matérialité immédiate, sa texture d'espace, sa topographie) soit déjà vu comme image, soit devenu une presque-image dans l'esprit de celui qui pilote la prise de vue<sup>6</sup>.

En apportant cette image préalable de l'événement, ces photographies de presse constituent donc le matériau visuel premier duquel part Ristelhueber pour ensuite développer sa propre lecture de la ville. En réalité, de la démarche photojournalistique l'artiste n'hérite pas seulement l'intention de documenter le contexte et les lieux, mais aussi la forme. Le format du photoreportage, un dispositif « où les images sont ordonnées de manière sérielle et littéraire, et l'événement est saisi dans la

<sup>4</sup> L'exposition a eu lieu du 27 mars au 15 avril 1984.

<sup>5</sup> GRENIER Catherine, *Sophie Ristelhueber. La guerre intérieure*, Paris : JRP & Les presses du réel, 2010, pp. 35-36.

<sup>6</sup> FRIZOT Michel, « Faire face, faire signe. La photographie, sa part d'histoire », dans AMELINE Jean-Paul (dir.), *Face à l'histoire 1933-1996. L'artiste face à l'événement historique*, op. cit., p. 50.

continuité historique comme lecture et observation dans le temps<sup>7</sup> », sera pour Ristelhueber tout aussi significatif. Effectivement, c'est la même organisation visuelle que l'artiste choisit comme mode d'agencement entre les images. Un format que, par rapport à la publication, l'exposition réalisée à l'Institut Français d'Architecture a rendu encore plus évident, façon de rendre la totalité des images visibles d'un seul coup d'œil.

Et pourtant, malgré ces références au photojournalisme et leur influence sur le travail de l'artiste, *Beyrouth photographies* ne saurait demeurer dans les frontières du canon des images de presse. Car quelque chose dans cette série « diffère ». C'est en effet une autre lecture de l'événement que ces images cherchent à produire, et surtout un autre rapport à la dimension temporelle. Au-delà de l'enregistrement d'un temps – l'été 1982 – et d'un espace – Beyrouth –, cette écriture visuelle déplace l'axe de son orientation afin de faire basculer la relation visuelle à l'événement. Plutôt que produire une lecture *de* l'événement, elles se déploient *à partir de* son irruption ; c'est donc dans l'espace de l'après-coup que cette écriture visuelle trouve son origine. Un basculement essentiel qui entraîne pour la photographie une suite de conséquences formelles et temporelles significatives dans ce qu'elles déclenchent : le glissement de l'écriture journalistique vers le geste historien. Ce sont précisément les conditions de possibilité de ce virage que l'on propose d'explorer par cette analyse.

### **Beyrouth par ses traces : une approche de « style documentaire »**

Arrivée à Beyrouth à l'automne 1982, juste après le retrait israélien de la ville, Ristelhueber entame son projet : photographier l'état des ruines modernes lors de cette conjoncture historique particulière. Passant en revue les lieux du centre-ville, son œil de photographe se pose alternativement sur les bâtiments, sur leurs décombres et sur les marques des affrontements imprimées sur les surfaces des immeubles. Le « magnétisme » dégagé par les ruines et les traces du conflit<sup>8</sup>, ce portrait l'élargit à la ville tout entière déjà compromise dans son unité organique et mouvante. Observée par l'artiste, Beyrouth fait ainsi l'objet d'un repérage méticuleux effectué sur les « lieux du crime », ces « pièces à conviction pour le procès de l'histoire » que les photographies

<sup>7</sup> VON AMELUXEN Hubertus, « De l'espace historique dans le photomontage et dans le reportage », dans Jean-Paul AMELINE (dir.), *Face à l'histoire. L'artiste moderne devant l'événement historique*, op. cit., p. 95.

<sup>8</sup> Une belle introduction sur le thème de la guerre en tant que sujet de représentation et de fascination, ainsi que des implications éthiques et esthétiques qui en dérivent, nous est proposée par GERVEREAU Laurent, « Représenter la guerre » in *Voir/ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*, Paris : Somogy, 2001, pp. 15-25.

d'Atget<sup>9</sup> avaient suggéré à Benjamin. Telle l'empreinte laissée par le sceau dans la cire, sous l'emprise de l'événement la ville en devient « l'image », cet *eikôn* dont le référent, sinon « ressemblant », est sans doute le signe d'un passage antérieur. En enregistrant les marques de cette « impression », ces images expriment le lien avec l'événement qui en est à la source, cette réalité profonde, imbriquée dans le tissu de la ville, et « impossible à atteindre autrement<sup>10</sup> ».

À travers sa lecture et son interprétation des traces présentes sur les lieux, donc en documentant ce qui est de l'ordre du visible, le photographe interagit aussi avec ce qui est de l'ordre de « l'invisible ». C'est l'événement, le « grand absent » de l'histoire, approché à rebours, à partir de bribes ou des marques qu'il a laissées. En travaillant sur l'espace, Ristelhueber se trouve alors aborder le temps, non seulement celui signifié par le surgissement de l'événement, la guerre de 1982, mais aussi le temps plus large dans lequel il s'inscrit et auquel la structure sédimentaire de la ville renvoie sans solution de continuité.

Or, ne serait-ce pas précisément par ce même travail sur la trace que l'historien entreprend sa démarche historiographique ? Visible seulement dans et par ses traces, celles laissées par sa manifestation comme celles produites par les multiples lectures dont il fait l'objet, l'événement n'offre à l'historien que les signes d'un passage, d'une impression, d'une secousse que l'on mesure par ses effets. Seul un travail documentaire jumelé à une approche indiciaire offre à l'historien la possibilité d'aborder l'événement, sinon dans sa manifestation, du moins en ce qu'il est devenu à travers les multiples couches du temps. Un geste archétypal, donc, l'interprétation des traces, un acte fondateur qui, comme le rappelle Ginzburg, outre contenir le commencement de l'opération historique, détermine le seuil entre l'opacité dans laquelle verse l'événement et la « visibilité » que l'écriture de l'histoire lui confère.

Nœud temporel dans lequel l'événement demeure, la trace, toutefois, ne se définit qu'à partir du moment où elle est reconnue comme telle et fait l'objet d'une lecture. C'est pourquoi la photographie qui l'enregistre, ou plutôt qui la documente et l'interprète, ne se limite pas à en produire l'image, mais devient elle-même un lieu de la construction d'un savoir. D'ailleurs, les études historiques autour de la photographie ont largement illustré comment celle-ci peut faire l'objet d'un

---

<sup>9</sup> BENJAMIN Walter, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité mécanique » (1939), *Œuvres III*, Paris : Gallimard, p. 286.

<sup>10</sup> GINZBURG Carlo, « Mythes, emblèmes, traces », *op. cit.* p. 147.

véritable travail de documentation qui prend en compte d'une part, les spécificités du médium et, de l'autre, la méthodologie propre au champ d'études historiques<sup>11</sup>.

Décliné à l'échelle de la ville dans *Beyrouth photographies*, en réalité le travail sur la trace n'est pas nouveau pour Ristelhuber. Cicatrices, fractures, cratères, barrières, sutures, comme autant d'éléments de sa grammaire visuelle, constituent un moyen pour explorer cette ligne de démarcation entre le présent et le passé que toute trace représente. Sur les corps comme dans l'espace, c'est sur ces deux territoires hétérogènes que l'artiste entreprend sa propre lecture faisant du travail sur la trace le dénominateur commun. C'est une façon de voir comment ces entailles sur la superficie des corps ou des territoires marquent une césure dans le temps de l'histoire.

Or, le regard de l'opérateur photographique ne serait-il pas semblable à celui du chirurgien, observait Benjamin<sup>12</sup> ? Un regard qui se distingue non seulement par la précision ou pour l'attention au détail, mais dans le cas strictement médical, pour la connaissance dont il est innervé et celle qu'il vise à produire. Très vite attirée par le domaine médical et hospitalier, aussi en raison du cadre familial (son père était médecin), c'est dans ce milieu que l'artiste française réalise ses premières expériences artistiques<sup>13</sup>. D'abord, en suivant un médecin pendant ses consultations, d'où l'œuvre photographique *Médecin de campagne*, ensuite avec un projet réalisé lors de deux mois de visite et d'observation à l'hôpital Saint Antoine, et finalement, en 1992, avec *Every One*, une série de photographies représentant des corps visiblement labourés par des cicatrices et des points de suture. Leur exposition à Sarajevo sera interprétée comme une référence claire au conflit des Balkans à l'époque encore en cours, alors qu'en réalité leur production ne tenait qu'à la seule fréquentation du contexte hospitalier.

Bien que le cadre soit fort différent, il est difficile de ne pas voir dans les travaux photographiques réalisés dans différentes régions du Moyen-Orient<sup>14</sup> l'expression de ce même regard

<sup>11</sup> À ce propos, nous renvoyons au chapitre précédent, et plus particulièrement à l'article de ABOUT Ilse, CHÉROUX Clément, « L'histoire par la photographie », *Études photographiques*, n° 10, novembre 2001, pp. 8-33.

<sup>12</sup> BENJAMIN Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1939), dans *Œuvres III*, Paris : Gallimard, 2000, p. 300.

<sup>13</sup> Dans son entretien avec Catherine Grenier, Ristelhuber déclare : « *Quelle a été l'origine des photographies que tu as réalisées après Intérieurs, celles que tu as prises à l'hôpital ?* Certainement, au fond de moi, une fascination totale pour le milieu médical : ce qu'on fait dans une salle d'opération, le trituration des corps, le corps qui est anesthésié, donc abandonné. Ce qui m'intéressait vraiment, c'est l'ambivalence de la situation. L'acte médical est à la fois violent et réparateur, violent et doux, parce que, dans une amputation, on n'arrache pas le bras du patient... [...] Avant le projet de l'hôpital, tout au début des années 1980 j'avais fait des photographies d'un médecin de campagne, que j'accompagnais pendant ses visites. Mon père était médecin. », GRENIER Catherine, *Sophie Ristelhuber. La guerre intérieure*, op. cit., p. 13.

<sup>14</sup> Après *Beyrouth photographies*, réalisé en 1984 ont suivi : *Fait* (1991), photographies du désert du Koweït prises au moment de la guerre du Golfe ; *Irak* (2001), triptyque représentant une immense palmeraie calcinée, évocation de l'ancien territoire de Mésopotamie, *WB* (2005) photographies prises sur les routes et les chemins de Cisjordanie.

qui se tourne ici vers l'espace, à la recherche d'autres entailles, signes évidents d'autres fractures, celles des multiples conflits auxquels la région a été soumise. Ainsi, en même temps qu'il s'entraîne à observer et à interpréter ces marques, l'œil du photographe confère à ces ouvrages une unité de fond qui relève de l'irruption de l'événement dans le temps de l'histoire, ce passé comprimé dans le présent dont l'artiste, depuis son travail à Beyrouth, décide d'en observer la manifestation :

Ce brassage d'éléments provenant de divers territoires (Arménie en 1989, Turkménistan en 1997, Syrie en 1999, Irak en 2000, en Cisjordanie en 2003-2004) participe de cette vision du *chaos de l'histoire* qui me hante depuis mon travail à Beyrouth en 1982<sup>15</sup>.

Cette vision médicale que Ristelhueber a pratiqué d'abord sur les corps, c'est à Beyrouth qu'elle trouve sa première déclinaison spatiale. Ce n'est pas par hasard, donc, que l'artiste décrit son approche de la ville en termes médicaux. Le tissu urbain beyrouthin lui paraît en effet comme « une espèce de texture, de peau [où] tout était criblé d'impacts. Ce qui me fascinait, c'est que *je savais* qu'à chaque trou correspondait un impact de balle, mais en même temps je voyais ça comme des maladies de peau<sup>16</sup> ». Mais la peau, observe Anzieu<sup>17</sup>, est beaucoup plus qu'une enveloppe externe, un simple revêtement extérieur, un contenant du corps. Elle est un lieu d'échange doté d'un système de perceptions sophistiqué articulé sur une communication constante entre l'intérieur et l'extérieur et vice-versa. Organe vital, « si plus du septième de sa superficie est détruit, le risque mortel est considérable<sup>18</sup> ». Par conséquent, toute maladie de peau ne saurait se circonscrire à son exclusive manifestation visible, mais doit être comprise en relation à un cadre plus large dont elle serait la

<sup>15</sup> MILLER David, « Déchirures dans le tissu du réel : contextes de l'œuvre de Sophie Ristelhueber », pp. 212-228, in Sophie RISTELHUEBER, *Opérations*, Paris : Presses du réel, 2009, p. 213.

<sup>16</sup> Il est intéressant de constater que cette description du tissu urbain de Beyrouth comme d'une peau atteinte d'une maladie revient aussi chez d'autres photographes qui ont photographié la ville après le conflit, dont Gabriele Basilico qui a participé à la mission photographique de Beyrouth en 1991 : « La structure physique de Beyrouth était encore très évidente, très lisible ; en la regardant du haut, la ville semblait affectée d'une maladie de la peau, une maladie épouvantable qui soulignait dramatiquement l'absurdité de la guerre », BASILICO Gabriele, *Architettura, città, visioni. Riflessioni sulla fotografia*, Milano : Mondadori, 2007, p. 87, (ma traduction). Or, cette association entre la ville marquée par le conflit et la maladie de la peau pourrait aussi être élargi au conflit lui-même telle une maladie de la cité. À cet égard, l'on voudrait se permettre ici une petite digression, qui nous paraît néanmoins significative. Elle concerne les termes dans lesquels Hartog décrit une autre guerre civile bien plus ancienne, celle du Péloponnèse, où les « événements » sont signifiés en grec par le terme de *stásis*. On y voit décrit les effets invisibles de cette maladie qui vise la cité comme tissu social, et dont les signes visibles sur les architectures ne sont que la manifestation : « C'était une maladie de la cité. [...] Cette guerre civile bouleversa tout : les lois, mais aussi les règles les plus élémentaires de l'échange entre humains, sans quoi aucune sociabilité n'est même possible, et jusqu'au sens usuel des mots. Il ne resta que la nature humaine livrée à elle-même. Tout l'univers de la cité et tout ce qui avait fait la confiance du présent en sa supériorité n'étaient plus que des ruines », HARTOG François, *L'Évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens*, op. cit., p. 66.

<sup>17</sup> AINZEU Didier, *Moi-peau*, Paris : Dunod, 1995.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 229.



manifestation. Dans un tel contexte, l'analogie établie par Ristelhueber entre le tissu de la ville et la peau atteinte d'une maladie nous encourage à dépasser la lecture épithéliale de ces images pour aller vers la couche sous-jacente dont la peau est l'enveloppe.



**Fig. 1 - Rue Bechara el-Khoury © Sophie Ristelhueber**

Alors, photographier Beyrouth ne signifie pas seulement en répertorier les ruines, mais plutôt tenter d'atteindre par celles-ci l'événement qui les a déterminées. À l'instar de la peau marquée par des cicatrices, signe tangible d'une césure dans l'espace comme dans le temps, ces images qui observent la peau de la ville se prêtent à une lecture symptomatique, comme les indices évidents d'une discontinuité, d'une fracture dont la ville a été le témoin. Or, plutôt que nous désorienter, le discours médical tenu par Ristelhuber représente, en réalité, une nouvelle porte d'entrée à notre réflexion. La lecture du paradigme indiciaire de Ginzburg nous a déjà permis de remarquer les liens existant entre le savoir médical et la science historique et leur respective déclinaison de la relation

entre « voir » et « savoir » soulignée aussi par Foucault. Si l'historien a identifié dans les modalités de construction du savoir historique les mêmes principes appartenant à la production de la connaissance médicale, Foucault, quant à lui, a repéré dans la singularité de l'événement la même singularité qui caractérise les maladies du corps<sup>19</sup>, les deux sciences concernées, l'histoire et la médecine, se définissant par une approche qualitative, dont la connaissance qui en dérive s'avère, affirme Ginzburg, « indirecte, indiciaire et conjecturale<sup>20</sup> ».

Dans ce contexte, compte tenu aussi du rapport qu'elle détient avec son référent, la photographie se distingue précisément des autres formes de représentation par sa capacité de saisir l'événement dans sa singularité. En plus, à l'instar du regard anatomiste sur le corps, un regard savant, la vision du réel produite par la photographie représente une lecture inédite qui fonctionne tel un véritable dispositif heuristique<sup>21</sup>. Dévoilant le réel en fragments, la photographie permet d'en saisir les détails, ce qui fait d'elle en raison du savoir qu'elle transmet autour de son référent, un véritable outil de connaissance. Dans ce cadre, on dirait que le rôle assigné à la photographie dans le travail de Ristelhueber se déploie sur plusieurs niveaux de lecture, sa portée ne se limitant pas au seul domaine de la représentation. Image et à la fois indice, la photographie se prête à son tour à faire l'objet d'un processus de connaissance qui, par le biais des images, se développe autour de l'événement historique auquel elles s'adressent. Et c'est précisément ce même processus que nous visons à faire ressortir par cette étude autour de l'œuvre *Beyrouth photographies*.

### **Raconter l'événement : *sous le coup – contrecoup – après-coup***

Photographier la ville dans le prisme de l'événement historique, la sillonner à la recherche des marques laissées par le conflit et en produire un portrait de *style documentaire* : à première vue, c'est sans doute ce qui caractérise la démarche de l'artiste française. De même que l'événement historique en constitue la matrice, la ville en représente la matière commune, ce qui, en soi, serait suffisant pour reconnaître dans cette œuvre un ensemble cohérent. Or, cette cohérence serait-elle aussi une garantie d'uniformité ? Et le cas échéant, en quoi ces photographies se différencieraient-elles ? Pour répondre à cette question, il est nécessaire de revenir aux images. Il s'agira de comprendre comment la notion

<sup>19</sup> FOUCAULT Michel, *Naissance de la clinique*, (1963) Paris : PUF, 1983. « Hommage à Jean Hyppolite », dans *Nietzsche, la généalogie, l'histoire*, Paris : PUF, 1971, pp. 147-172.

<sup>20</sup> GINZBURG Carlo, « Mythes, emblèmes, traces » *op. cit.*, p. 154.

<sup>21</sup> BENJAMIN Walter, « Petite histoire de la photographie », *Œuvre II*, Paris : Gallimard, pp. 295-321.

de « trace » s'y trouve déclinée ainsi que le rôle que ces diverses déclinaisons assument en relation à l'ensemble de l'œuvre. En observant les images plus dans le détail, nous pouvons remarquer, tout d'abord, que dans certaines photographies la référence au conflit ressort de manière plus explicite.



**Fig. 2, Avenue des Français © Sophie Ristelhueber**

Impacts de balles, perforations liées aux tirs d'obus, architectures trouées et éventrées : outre s'inscrire dans la catégorie des traces, ces images se caractérisent par la capacité de renvoyer clairement à l'explosion qui en est à l'origine. Paroxystiques, en ce à quoi elles se réfèrent, à savoir le vif de l'action, ces images se différencient aussi d'un point de vue formel. En choisissant de leur attribuer, par le biais du gros plan, le statut du détail, l'artiste pose un geste précis qui vise à instaurer un lien entre un mode de représentation (le grossissement), un volet du réel (la trace directe des affrontements) et implicitement une fraction temporelle, le moment de l'impact. D'abord repérés, ensuite enregistrés et finalement mis en valeur par le jeu d'échelle apporté par le cadrage, ce type de clichés interviennent tout le long de la série photographique créant, aux yeux du spectateur, un effet

de rapprochement presque tactile. Qu'il s'agisse du détail d'une fenêtre, de l'enseigne d'une station d'essence criblée de balles, ou de l'angle d'un bâtiment éventré par un obus, le tapis et les rideaux du salon pendant encore vers l'extérieur, dans ces instantanés le conflit émerge avec toute la force réelle et symbolique qui le caractérise.



**Fig. 3, Rue Clémenceau © Sophie Ristelhueber**

Le quotidien, ainsi soudainement renversé, n'est visible que par ses restes. Placées au cœur du séisme, bien que cela ne concerne pas directement le moment de leur réalisation, ces images se caractérisent finalement par la capacité à évoquer l'événement *sous le coup* de son irruption. Mais si tout détail est avant tout « *indice d'identité*<sup>22</sup> », c'est précisément par ces photographies que l'événement est d'abord reconnu et ensuite nommé, une identification qui ne va pas sans orienter l'œuvre dans son ensemble, la plaçant effectivement sous le signe du conflit. Mais il y a plus. Tout comme les

<sup>22</sup> DIDI-HUBERMAN George, *L'image survivante*, *op. cit.*, p. 488. Sur ce sujet la référence va aussi au texte de Ginzburg déjà mentionné, « Mythes, emblèmes, traces », où la notion d'indice est illustrée à partir de la pratique morellienne pour laquelle la méthode indiciaire avait la finalité de distinguer les tableaux originaux des copies, *op. cit.*, p. 140.

impacts de balles déchirent la structure des bâtiments, en raison de leur configuration particulière et des effets de rapprochement qu'elles suscitent, ces images interviennent sur la série photographique en brisant la linéarité apparente qui semblait la caractériser. Une première faille, donc, qui annonce déjà le travail de construction dont la série fait l'objet. Finalement, une fois ces détails saisis, l'objectif de l'artiste recule et passe à une vision plus large.



**Fig. 4, Cité sportive © Sophie Ristelhueber**

C'est ainsi que la perspective s'ouvre et saisit les immeubles dans l'ensemble de leur profil. Voici alors apparaître des silhouettes précaires et déséquilibrées par le poids des décombres, des bâtiments délabrés alternant avec des gravats, amas informes de ruines où la destruction tantôt est illustrée à travers l'absurdité des formes qu'elle dessine (celle des escaliers émergeant d'une masse de gravats dans le quartier Tayoune ou de Chatila), tantôt est « mise en scène » tel un « théâtre des événements » (citons le cas, par exemple, du bâtiment de l'Unesco ou du Souk Sursock). Après l'impact, il ne reste plus qu'à constater ce qui reste. Alors, si aux images précédentes on avait assigné un statut plus directement « événementiel », avec ces clichés on rentre dans le domaine du *contre-coup*. Face à ces destructions, on ne peut pas éviter de les interroger : « Que s'est-il passé pour qu'il y ait là ces débris, ces taches et ces traces ? Quelle action peut-on reconstituer ?<sup>23</sup> ». Loin d'éclipser les

<sup>23</sup> NANCY Jean-Luc, *La ville au loin*, op. cit., p. 89.



images derrière l'ombre de leur référent, ces interrogations laissent ressortir, au contraire, toute la portée heuristique qui appartient à la photographie, et qui fait d'elle un véritable lieu « pour une analyse méticuleuse en vue de reconstitution et d'hypothèses<sup>24</sup> ».



**Fig. 5, Quartier Tayouné © Sophie Ristelhueber**

L'œuvre de reconnaissance et d'identification une fois exécutée, s'ouvre le temps des questions. C'est ainsi que la photographie, en tant que document, révèle sa dimension indiciaire et se situe au centre de l'espace de l'interprétation. D'un point de vue photographique, la dimension formelle subit des variations tout aussi significatives. Du détail qui, en raison du gros plan, ne pouvait que fausser la perception de l'image, on passe à des vues plus élargies, lesquelles, en saisissant les architectures dans leur ensemble, nous apportent, sinon une perception réelle, du moins une vision plus exhaustive de la portée des dégâts. Il suffirait donc de constater la présence de ces deux catégories d'images pour comprendre que leur alternance agit inévitablement sur la série photographique en lui conférant un mouvement non seulement spatial, mais aussi temporel. Bien que l'on reste toujours dans l'espace temporel délimité par le conflit, il est évident que les images

---

<sup>24</sup> *Ibid.*

associées aux détails impriment à la série une sorte d'« accélération » qui, sur le plan du discours historique, représente une référence à l'événement considéré comme ce qui alimente la narration.

Cela dit, un dernier groupe d'images reste encore à explorer. Numériquement moins important, comptant seulement quelques clichés, sa contribution s'avère néanmoins fort significative. Son trait distinctif, la présence d'une végétation sauvage, envahissante, qui en s'appropriant des espaces et des lieux devient l'expression évidente de l'état d'abandon dans lequel le conflit a livré la ville en arrêtant son cours quotidien.



**Fig. 6, Souk Bab-Idrîss © Sophie Ristelhueber**

C'est le cas, par exemple, d'un détail du Souk Bab-Idrîss, anciennement zone parmi les plus vivantes de Beyrouth, mais aussi du quartier de la Quarantaine, ou encore de la Résidence des Pins. Située sur la ligne de front, proche de la ligne de démarcation, ou ligne verte<sup>25</sup>, qui durant le conflit

---

<sup>25</sup> OLIVIER-SAIDI Marie-Thérèse, « La ligne verte de Beyrouth 1975-1991 », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, n° 190 (juin 1998), Presses Universitaires de France, pp. 43-60.

séparait la partie est de l'ouest de la ville, la Résidence des Pins<sup>26</sup> a été fortement endommagée par les bombardements israéliens en 1982. Siège de l'ambassade française à Beyrouth, mais surtout lieu symbolique historiquement lié à la construction du Grand Liban lors du mandat français (une plaque affichée en garde la mémoire encore aujourd'hui), elle a, durant le conflit fonctionné d'abord comme hôpital militaire et ensuite comme quartier général pour les observateurs internationaux.



**Fig. 7, Résidence des Pins © Sophie Ristelhueber**

En 1982, afin de documenter l'état d'abandon dans lequel elle se trouve, Ristelhuber choisit de lui dédier un cliché qui toutefois, écartant le bâtiment principal, s'adresse plutôt au jardin qui l'entoure. La photographie, ordonnée selon une vue centrée, montre en premier plan les bordures d'une piscine vide, endommagée par les affrontements et, en arrière-fond, une foule de pins squelettiques, les troncs hauts et fins qui, cachant la ligne de l'horizon, interdisent l'ouverture vers toute perspective. Finalement, les restes d'un petit temple à l'allure antiquisante, presque engloutis par les arbres, confèrent à l'image un caractère atemporel interdisant toute référence précise.

Outre incarner l'expression symbolique d'une ville désormais inhospitalière et livrée au désordre, cette insistance sur la prédominance d'une végétation sauvage jusqu'au cœur de la ville,

<sup>26</sup> FOURNIE Pierre, AMMOUN Denise, *La Résidence des Pins. Beyrouth*, Paris : ACR Editions, 1999.



constitue d'ailleurs un détail récurrent dans les descriptions de Beyrouth à l'époque du conflit dans des ouvrages à caractère aussi bien documentaire que fictionnel, écrits ou visuels. Décrit à l'instar d'un terrain vague, à la merci des chiens errants, des miliciens et d'une végétation envahissante<sup>27</sup>, le centre-ville devient alors le symbole évident de l'anarchie dans laquelle l'expérience du conflit a plongé Beyrouth et le pays tout entier. Moins directement marquées par la violence et par la destruction, ces images temporellement suspendues interviennent dans la série photographique en y instituant un temps d'arrêt, une suspension qui fait place à un autre ordre de considérations. Or, si l'on se tourne un moment vers l'histoire, et par exemple à la lecture de Thucydide, Bury signale, comment l'historien n'est pas tenu exclusivement à « l'exigence de précision historique », mais a aussi la capacité qu'il qualifie « d'artistique » consistant à insérer des moments d'arrêt dans le déroulement de l'action<sup>28</sup> ; un geste rendu possible par la démarche discursive reliée au volet plus proprement « expressif » de la pratique historique.

Mais à quoi ces « pauses » serviraient-elles à l'historien sinon à introduire une réflexion réalisée dans *l'après-coup* de l'événement et à introduire des marques d'énonciation dans le discours historique ? Ainsi, à l'instar d'un commentaire visuel que l'artiste apporte sur les faits illustrés, ces images explorent, autant littéralement que symboliquement, l'hostilité des lieux que le chaos entraîné par le conflit civil a rendus désormais inhabitables. Voici, donc résumée la dégradation dans laquelle l'expérience du conflit plonge la ville : à savoir le renversement de sa nature originarie en tant que de lieu d'échange, de passage, de dialogue, pour se transformer en un lieu hostile, inamical et inhabitable.

L'événement, représenté jusqu'à maintenant selon l'ordre de sa manifestation et du *contrecoup*, trouve alors dans ces images un point de vue nouveau. Détournant son regard de marques plus directement « événementielles », c'est notamment par ces dernières insertions visuelles que l'artiste se distancie des exigences plus strictement informatives propres au regard journalistique. Moins liées à l'événement dans son évolution, ces photographies constituent précisément l'espace que l'artiste se découpe afin d'inscrire sa présence et d'introduire un écart envers les faits représentés profitant de ces « pauses dans l'action ». Un temps d'arrêt, donc, qui constitue une prise de distance envers son

---

<sup>27</sup> Les descriptions le plus significatives de ce cadre urbain abandonné et désolant nous viennent notamment de la littérature libanaise. On pense notamment aux romans de Hoda Barakat, et plus particulièrement à *Le laboureur des eaux*. Arles : Actes du Sud, 1998. Pour un panorama complet du roman libanais contemporain voir BOUSTANI Sobhi « Le roman libanais de la guerre : une nouvelle appréhension de l'espace », dans DAKHLIA Joceline (dir.), *Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam : des arts en tension*, Paris : Karthala, 2006.

<sup>28</sup> BAGNELL BURY John, *The Ancient Greek Historians*, New York : Dover, 1958 (voir notamment pp. 81, 91, 106, 112, 118-119).

objet de manière à apporter un regard sur l'événement qui, sans être « frontal », pour ce que des traces peuvent l'être, assume plutôt la valeur d'un commentaire visuel. Un espace de réflexion s'offre aussi pour le spectateur qui est invité à son tour à en bénéficier.

Or, ne serait-ce pas précisément cet « espace de réflexion », ou de prise de distance que l'historien revendique face aux images événementielles véhiculées par les médias ? Et comment introduire cette distanciation sinon par le travail du temps, et par le recul instauré par l'opération de l'écriture ? C'est donc déjà dans ces images que l'on aperçoit les premiers signes du glissement opéré par Ristalhueber entre une écriture journalistique de l'événement basée sur l'immédiat, la frontalité de la représentation, et le geste historien qui, au contraire, s'instaure seulement dans l'espace de l'après-coup. Celle-ci déplaçant sa vision des lieux de destructions vers d'autres à l'allure plus marginale, ce n'est pas juste une variation temporelle qui s'instaure, mais aussi une marque temporelle qui détermine le passage entre la représentation *de* l'événement et celle réalisée *à partir de* l'événement.

À sa façon, donc, la photographe raconte. Elle décrit une ville par les traces des événements qui l'ont traversée, elle laisse entrevoir l'action ainsi que les destructions qui l'ont suivie. Et parfois, lors de cette narration, elle s'arrête, elle tourne le dos à la vision directe des traces de la guerre, elle en prend ses distances, façon d'ouvrir un espace qui n'est plus celui de la description, mais l'espace latéral de la réflexion. Certes, elle n'emploie pas les mots, ces mots de l'histoire<sup>29</sup>, pour le dire avec Rancière, qui fondent, à l'intérieur d'une poétique, la possibilité de la construction d'un savoir l'enracinant dans l'écriture. Mais elle n'est pas pour autant dépourvue d'une dimension rhétorique et d'une structure signifiante qui se donne à lire et à interpréter. Par exemple, les effets « d'affirmation et d'objectivation, de distance ou de suspicion qui appartiennent au discours ou au récit<sup>30</sup> » ne seraient-ils pas également interprétés par l'image photographique selon les choix esthétiques de distance ou de proximité, d'appropriation ou d'objectivation que le photographe met en place tout le long de l'opération photographique ? Ce sont précisément ces choix que nous avons essayé de souligner à partir des différentes modalités de représentation de la trace.

Jusqu'ici, l'observation de *Beyrouth photographies* nous a clairement montré comment l'artiste, sans s'arrêter à une œuvre d'enregistrement, organise la série articulant la relation entre les images et l'événement selon différents degrés de proximité temporelle. C'est pourquoi l'observation des différentes traces nous a permis d'identifier en elles autant de mouvements établis en relation à son irruption : *sous le coup*, *contre-coup*, *après-coup*. Outre intervenir sur la linéarité, leur alternance confère à la

<sup>29</sup> RANCIÈRE Jacques, *Les mots de l'histoire*, Paris : Éditions du Seuil, 1992.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 60.

série photographique une cadence irrégulière : tantôt des accélérations, tantôt des ralentissements, tantôt des moments d'arrêt permettant d'observer l'événement selon une multiplicité de points de vue, spatiaux et temporels. Un agencement qui nous offre la possibilité d'entrevoir l'œuvre de montage opérée par l'artiste, façon d'imprimer à la démarche documentaire un rythme, mais aussi d'instaurer des associations entre les différents clichés. D'où la nature temporelle des liens qu'il a été possible de repérer à travers les images. Tandis qu'il témoigne des déplacements effectués par l'opérateur dans la ville, l'ordonnancement des photographies vient alors illustrer le flux temporel selon lequel l'événement est retracé au fil des images. De cet ensemble semble donc se profiler une unité spatio-temporelle qui, outre afficher une certaine cohérence narrative, véhicule l'adhésion aux faits représentés, la ville étant à la fois le personnage central du récit et le fil conducteur. Jusqu'ici, ces éléments suffiraient donc pour reconnaître dans ces images les legs d'une écriture journalistique<sup>31</sup>. L'approche visuelle de la ville, initialement orientée par la volonté d'en représenter les ruines modernes, semble en effet répondre à l'intention de produire, au moyen de la photographie, une vision documentaire, presque littérale de Beyrouth. Façon de rendre visible, à travers l'inventaire des dégâts et des destructions, la réalité du conflit qui à l'époque traversait la cité.

Cependant, une question semble émerger. Si cette construction relève de la documentation, et donc du domaine de la chronique, qu'en est-il de la référence à l'histoire ? Pour tenter de répondre à cette question, il nous faut revenir aux images ; il nous reste en effet à considérer encore un dernier cliché.

## Correspondances

Parcourant Beyrouth, cliché après cliché Ristelhueber en dénombre les ruines. Du centre-ville, de la Place des Canons, en passant par les rues Allenby et Weygand, Souk Sursok et Souk Bab-Idriss, jusqu'au port et la Quarantaine, pour remonter ensuite vers la Résidence des Pins, et

---

<sup>31</sup> Nous avons trouvé à ce propos une confirmation intéressante. Il se trouve, en effet, que suite à leur publication les photographies de Ristelhueber sont apparues dans plusieurs quotidiens français et ont fait l'objet de recensions critiques. À ce propos, les journalistes n'ont pas manqué de prendre appui sur ces images pour illustrer les dégâts provoqués sur la ville par le conflit, ce qui a donné lieu à une superposition intéressante : celle entre l'œuvre artistique et le document. Par ailleurs, on peut aussi noter comment le dispositif d'affichage, du livre à la page du journal, interagit sur les images en orientant autrement leur lecture. Pour citer deux exemples significatifs : CAUJOLLE Christian, « Que voyons-nous de Beyrouth ? » paru dans le journal français *Libération*, le 9 avril 1984 ; AYEENDRI Françoise, « Beyrouth : bonjour les dégâts », *Le Matin de Paris*, jeudi 12 avril 1982, p. 23 ; EDELMANN Frédéric, « Stades de la destruction » *Le Monde*, 19 avril 1984 ; CHASLIN François, « L'écriture de désastre », *Nouvel Observateur*, 8 juin 1984.

descendre vers la cité sportive et tant d'autres localités encore. Sillonnée par l'artiste, la ville est saisie dans son profil morcelé, dans un enchaînement visuel qui se caractérise par sa cohérence spatiale et temporelle. Après ce périple, nous voici finalement confrontés à la dernière image de la série. Désormais « familier » aux ruines urbaines, le regard du spectateur sera sans doute étonné face au changement de cadre qui caractérise cette photographie. Une présence qui ne va pas sans briser l'unité (apparente) d'un itinéraire jusqu'ici compris entre des frontières bien définies : celles d'un lieu, Beyrouth, et d'un événement, l'invasion israélienne de 1982. Mais que figure donc dans cette dernière image ? Essayons de l'illustrer.

Ce que l'on remarque, tout d'abord, c'est le changement du sujet et du contexte. Après avoir exploré la ville, Ristelhueber détourne son objectif de Beyrouth et se dirige vers le site archéologique de Baalbek<sup>32</sup>, situé dans la vallée de la Bekaa, à l'est du Liban, non loin de la frontière avec la Syrie. Localité parmi les plus connues du pays et de la région, Baalbek se distingue comme « l'un des ensembles architecturaux les plus extraordinaires jamais construits dans l'Antiquité<sup>33</sup> ». Cet ancien complexe cultuel se compose de trois ensembles principaux, le sanctuaire de Jupiter, le temple de Bacchus et de Venus, auxquels se rajoute le sanctuaire des Muses. C'est le temple de Jupiter, sans doute le plus majestueux parmi tous, qui fait l'objet de la photo de Ristelhueber qui en saisit les six colonnes restantes du péristyle<sup>34</sup>. Plutôt que les encadrer directement, l'artiste les vise de derrière les restes d'une autre colonne placée en position horizontale de façon à les faire figurer sur l'arrière-fond de l'image. Ce jeu de lignes horizontales et verticales, mais aussi de formes et de volumes reconfigurés par le jeu d'échelle et par le cadrage, fait de la photographie une combinaison harmonieuse, régulière, à caractère presque géométrique.

---

<sup>32</sup> Voici comme déjà en 1759 Robert Wood décrivait le site archéologique de Baalbek : « Baalbek avait toujours été visitée et admirée par les voyageurs, longtemps avant qu'elle ne devienne un centre de tourisme avec une gare et des hôtels. Située sur la route d'Alep à Damas, elle était connue des marchands et des pèlerins. Ses origines se perdent dans les brumes de l'antiquité phénicienne ; ses grands temples gréco-romains se dressent sur l'emplacement des temples dédiés à des dieux plus anciens que Jupiter, Venus ou Mercure. L'architecture est celle de Palmyre. Richement décorée, des derniers temps de Rome ; la couleur est d'un or plus sombre, comme celle du miel ambré. Les Grecs et les Romains l'appelèrent Héliopolis, la ville du soleil ; elle devint une colonie romaine ornée de magnifiques édifices. Au II<sup>e</sup> siècle, Antonin le Pieux bâtit le temple de Jupiter (sans doute pour remplacer un temple dédié à Baal) qui, selon un auteur du VII<sup>e</sup> siècle, « était l'une des merveilles du monde », comme le sont encore, de nos jours, ses ruines... », dans MACAULAY Rose, *La voix des ruines*, Paris : Hatier, 1965, p. 62.

<sup>33</sup> GERNEZ Guillaume, PÉRISSÉ-VALÉRO Ingrid, *Le Liban. De la Préhistoire à l'Antiquité*, Paris : Éditions Errance, 2010, p. 114.

<sup>34</sup> *Ibid.*, pp 116-119 : « Le sanctuaire de Jupiter est composé de quatre parties construites sur un axe de symétrie et dont l'édification s'est étalée du début du I<sup>er</sup> siècle après J.C. au milieu du II<sup>e</sup> siècle [...]. L'architecture de ce sanctuaire est un mélange savamment dosé de traditions orientales (les autels-tours, l'adyton dans la cella) et d'apport gréco-romains (le décor architectural, le projet d'un podium au temple ». Pour ce qui est de la description du temple : « À l'ouest, on arrive à l'escalier monumental à trois volets du temple dédié à Jupiter dont il ne reste quasiment rien *in situ* de l'élévation, hormis les six colonnes méridionales du péristyle (qui en comptait 54 à l'origine, 10 en façade, 19 sur les longs côtés). Cet édifice étant le plus grand temple jamais bâti dans l'Empire Romain », p. 124.



**Fig. 8, Temple de Jupiter, Baalbek © Sophie Ristelhueber**

On remarquera certainement que le cadre spatial n'est pas le seul à signifier l'étrangeté de cette image, la dimension temporelle venant tout aussi à la décliner. Visiblement en décalage avec les photos précédentes, dont elle partage néanmoins le statut de ruine, cet instantané vise clairement à diriger le regard du spectateur vers un temps et une époque autre que celle du temps présent exploré jusqu'ici provoquant, de ce fait, un détournement visuel et temporel. Par ce choix, Ristelhueber s'inscrit dans la tradition iconographique de la représentation des ruines anciennes, un motif largement exploré dès le XVIII<sup>ème</sup> siècle par des figures du calibre de Piranèse, Panini, Hubert Robert.

Placé en guise de conclusion d'un ensemble visuellement homogène, la singularité de ce cliché ne va pas sans poser de questions. Pourquoi, donc, cette image ? Quelle signification lui attribuer ? Et surtout quel rôle occupe-t-elle vis-à-vis de l'ensemble de la série ? Afin d'étudier la question, il nous est apparu nécessaire de revenir aux images, de les parcourir à nouveaux, le dernier

cliché à l'esprit, pour y chercher des signes ou des références nous permettant d'identifier des éléments de réponse.

C'est par l'avant-dernière photo, donc, que notre parcours s'ouvre à nouveau, et voici déjà qu'un détail intéressant apparaît. Il s'agit d'une vue des ruines du restaurant Bahri, situé en front de mer à Beyrouth. L'élément du cliché qui attire notre attention est représenté par une « colonne » placée au centre de la photographie, à sa gauche la mer et à sa droite la façade de l'immeuble, à terre des gravats, peut-être les restes des explosions dont les traces s'affichent sur les murs.



**Fig. 9, Restaurant Bahri © Sophie Ristelhueber**

Or, si lors d'un premier visionnage cette colonne pouvait paraître comme le résidu anonyme d'une structure préexistante, il est évident que cette deuxième lecture nous permet de lui accorder une toute autre fonction. La présence spécifique de cet élément architectural apparaît en effet comme un lien évident avec la photographie immédiatement successive du temple romain de Baalbek envers laquelle elle agirait en guise d'introduction visuelle. Bien que visuellement suggestive, cette première référence, encore isolée, ne nous autorise pas toutefois à lui assigner une signification particulière. Il nous faut pour cela, poursuivre notre parcours.

En continuant à remonter le courant de la série, voici qu'un deuxième instantané nous interpelle. Il s'agit de la photographie prise dans le jardin de la Résidence des Pins ; elle représente,

on le rappelle, les restes d'un petit temple ancien, en ruine, et presque engloutis par la végétation qui s'érige derrière les restes d'une piscine. Cette fois-ci, la référence au cliché de Baalbek se fait plus explicite et éloquente. Mise à part l'entité et l'originalité de la structure, certes non comparables, il reste que cette deuxième image éveille une atmosphère tout à fait semblable à celle illustrée par la dernière photographie. Dans les deux cas, les ruines anciennes étant à l'origine de ce cadre intemporel. Comme nous l'avions déjà remarqué lors de notre analyse, le cliché de la Résidence des Pins représentait aussi pour l'artiste l'occasion d'éloigner son regard de la ville et de ses blessures encore ouvertes, afin d'introduire une « pause » dans la narration. Ici, comme dans la dernière image, la référence à l'antiquité est tout aussi centrale.

Voici que la question posée au départ se renouvelle tout en se précisant davantage : quelle finalité reconnaître à ces citations et à cet autre « temps » qu'elles introduisent dans la représentation d'un événement récent ? La question est d'autant plus significative qu'elle touche visiblement à plusieurs clichés de la série. Mais avant de répondre à ces questions, il nous faut d'abord prendre en compte une dernière image. Le parcours désormais accompli, c'est ainsi qu'on arrive, cette fois-ci, à la première image de la série.

C'est ici qu'on trouve la référence la plus marquante. Il s'agit du profil « haussmannien » d'un bâtiment délabré, mais dont la structure désormais réduite en squelette, laisse apercevoir la linéarité des formes et la dignité d'un profil architectural tout à fait moderne. L'artiste choisit de le saisir frontalement, en premier plan. En haut du bâtiment, encore intègre et bien visible, l'enseigne en caractères romains et arabes, affiche l'intitulé « *Jupiter*<sup>35</sup> ». Quant à la localisation de l'immeuble, c'est la légende qui nous informe : la place des Canons. Le bâtiment, aujourd'hui disparu, se trouvait donc en plein centre-ville de Beyrouth, cœur névralgique de la ville durement frappée par le conflit.

Du temple de Jupiter à l'inscription « Jupiter », de la dernière à la première image, des ruines anciennes aux ruines modernes, et ce sans considérer les références à l'antiquité disséminées à l'intérieur de la série : un enchaînement qui nous suggère de lire dans ces marques autant des signes d'une structure bien précise. Pour dévoiler cette architecture, un détail, une inscription à partir de

---

<sup>35</sup> Gabriele Basilico ayant participé à la mission photographique de Beyrouth en 1991, après la fin du conflit, a photographié le même bâtiment. Son image, figurant un plan plus large de celui réalisé par Ristelhueber, nous donne la possibilité de situer l'immeuble dans le contexte de la Place des Canons. La référence à ce bâtiment nous donne en outre la possibilité de préciser qu'aujourd'hui, suite au processus de reconstruction, la plupart des immeubles photographiés par Ristelhueber dans la zone du centre-ville ont disparu. Grâce à la collaboration de Gregory Bouchakjian (professeur à l'Académie des Beaux Arts de Beyrouth), nous avons eu l'opportunité de consulter un cadastre de la ville de Beyrouth de l'année 1964. Cette consultation a permis de mieux saisir la localisation de ce bâtiment affichée par la légende : l'immeuble se trouvait effectivement dans la place des Canons, à l'angle avec le célèbre cinéma Rivoli.

laquelle la série photographique s'éloigne de la fonction documentaire de la « ville en ruine » pour assumer une épaisseur différente.



**Fig. 10, Place des Canons© Sophie Ristelhueber**

Dans cette procédure, on retrouve un emploi du détail semblable à celui identifié par Didi-Huberman chez Warburg, c'est-à-dire procédant non pas par grossissement, mais par « déplacement<sup>36</sup> » : déplacement *physique*, de Beyrouth à Baalbek, déplacement *temporel* de l'époque contemporaine à l'antiquité, déplacement *visuel* qui sollicite une lecture de la série allant dans les deux sens. Certes, souligne Hindry, par la liaison entre l'inscription « Jupiter » et l'image du temple Ristelhueber crée une « relation dialectique du visuel et de l'écrit<sup>37</sup> ». Mais la différence du message véhiculé ne saurait illustrer que partiellement la nouveauté apportée par ce cliché. Il est beaucoup plus intéressant

<sup>36</sup> DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image survivante, op. cit.*, pp. 491.

<sup>37</sup> HINDRY Ann, *Sophie Ristelhueber*, Paris : Hazan, 1998, p. 36



d'étudier l'originalité de cette référence à partir de la dialectique temporelle qu'elle instaure entre la première et la dernière image de la série photographique.

Projetant loin vers l'arrière l'axe temporel, la photographie de Baalbek introduit un différentiel qui replonge le spectateur dans une dimension lointaine, déconnectée à première vue de tout présent. Sans se limiter à une référence romantique à l'idée de ruine, cette image révèle au contraire que ce dont il est question, c'est moins la recherche d'un enchaînement de faits que la confrontation d'un temps « présent » avec une autre temporalité. Une démarche qui de toute évidence n'est pas sans effets sur la narration elle-même.

Finalement, de la réciprocité qui s'instaure entre ces deux éléments découle un double corollaire : si d'une part elle met en évidence l'opération du montage, elle souligne, d'autre part, les effets temporels qu'à travers cette construction Ristelhueber considère explorer, les deux éléments étant strictement reliés l'un à l'autre. C'est donc à ce double effet qu'on accordera notre attention. Suite de la phase documentaire déjà évoquée par le travail sur la trace, c'est justement par l'œuvre du montage que le photographe, tout comme l'historien, active un processus heuristique visant à créer, à partir de sa propre lecture des images, un effet de *lisibilité*. C'est ainsi que se prépare le basculement majeur annoncé au départ de notre parcours entre la vision « sensible » située en amont de l'image photographique, et la vision « intelligible » située en aval de la série et que le montage précisément vise à instituer.

### ***Ana-chronies* : l'événement, l'histoire, le temps**

Lire le temps : c'est donc à ceci que *Beyrouth photographie* nous appelle. Le problème reste de qualifier l'ensemble de relations temporelles que les liens entre les images décrivent.

Une première clé de lecture nous vient du texte que Ristelhueber place en exergue de son œuvre. Il s'agit d'un extrait tiré de l'œuvre majeure de Lucrèce *De Natura Rerum*, où l'auteur décrit ces mouvements destructeurs que sont les tremblements de terre<sup>38</sup> ; ces phénomènes causés par des

---

<sup>38</sup> Voici les mots de LUCRÈCE qui introduisent *Beyrouth photographies* : « Et si l'on n'ose pas croire que la substance de ce vaste monde est réservée à la mort et à la ruine, lorsqu'on voit de telles masses de terre prêtes à s'écrouler ! Que si les vents reprenaient haleine, nulle force ne pourrait arrêter la chute des choses, ni les ramener en arrière dans cette course à la mort. Mais comme tour à tour ils reprennent haleine et redoublent de violence, comme ils se forment et reviennent à la charge puis sont repoussés et battent en retraite tour à tour, la terre grâce à ce jeu, menace plus souvent qu'elle ne tombe réellement ; elle se penche en effet, puis se redresse en arrière, et après avoir failli tomber elle reprend son équilibre et sa place ordinaire », *De natura rerum*, livre VI.

impulsions souterraines souvent à la source de graves catastrophes. Ce court texte, en apparence anodin, évoque les destructions et les ruines provoquées donc non pas par la guerre, mais par la violence propre aussi aux phénomènes naturels. Dans l'économie de l'œuvre de Lucrèce, les vers choisis par l'artiste appartiennent à une partie introductive où l'auteur formule une réflexion autour des catastrophes naturelles et des calamités les plus graves, se terminant par la description que la peste d'Athènes (430 avant notre ère). En accord avec les principes de la philosophie épicurienne, Lucrèce refuse d'attribuer tout événement catastrophique à une volonté supérieure surnaturelle, pour affirmer que seule la science est en mesure de comprendre ces phénomènes et de décrypter les relations entre causes et effets.

En apparence éloignée et déroutante, cette référence représente au contraire une porte d'entrée à notre réflexion. Nous nous référons, tout d'abord, à la correspondance qui émerge dans l'espace dialogique décrit par la relation texte-images : celle entre les mouvements destructeurs de matrice naturelle et les « séismes » qui traversent aussi l'histoire. Placée sous le signe de cette analogie, la guerre du Liban vient alors à être considérée à l'instar d'un phénomène naturel violent et ravageur de la même sorte que ceux se manifestant dans la nature. La prise en compte de cette association n'est toutefois pas dépourvue de conséquences. En plus de la relation entre les deux termes, on pourrait en effet élargir la comparaison aux différents savoirs qui les caractérisent. En effet, sans aucunement se limiter à répertorier les dégâts, le jeu de montage produit par Ristelhueber, vise plutôt à tisser autour de l'événement historique un ensemble de relations signifiantes. Façon de proposer, par le biais des relations temporelles qu'il instaure, une interprétation de faits.

Tout comme les événements naturels font l'objet d'une science qui vise à en étudier les caractéristiques, les causes et les effets, ainsi les événements historiques constituent la matière d'étude d'une discipline qui, en qualité de science, travaille afin de leur attribuer une portée signifiante. L'histoire, donc, est ici convoquée précisément dans sa capacité de rendre raison des secousses, des événements qui traversent l'histoire, afin d'atteindre la construction d'un savoir où la particularité de faits se jumèle avec la généralité de la méthode. Mais dans les faits, que pourrait l'historien face à de tels phénomènes ? Devrait-il se limiter à les reconstituer, à constater les causes et les effets *a posteriori*, où pourrait-il faire autre chose ?

La réponse, formulée d'ailleurs sur le même registre que la référence à Lucrèce, nous est suggérée par Warburg qui associe l'œuvre de l'historien précisément à celle du *sismographe*. Au-delà de la métaphore, certes suggestive, l'association mérite notre attention dans la mesure où elle attribue à l'historien un rôle plus large et sensible que la « seule » étude du passé. Loin d'être fluide, l'histoire est

façonnée par des tensions, des résistances, des crises et des catastrophes. Toute irruption d'événement, représente donc une « onde de choc » qui entraîne dans le temps un processus de fracture. C'est pourquoi, d'un point de vue historien, la métaphore géologique s'avère particulièrement significative. L'enjeu, explique Didi-Huberman, est de ne pas se limiter à la seule description « des *mouvements visibles* qui surviennent ici et là », mais de se dédier surtout à la transmission « des *mouvements invisibles* qui surviennent, qui se transmettent sur notre sol, qui se creusent, qui attendent le moment – pour nous inattendu – de se manifester soudain<sup>39</sup> ». Un travail pour lequel « l'historien-sismographe enregistre tactilement les symptômes du temps, son *style* répercutant les vibrations ou les ondes de choc, puis les transmettant optiquement – sur le rouleau d'inscription – pour le regard d'autrui<sup>40</sup> », afin de les rendre visibles.

Le temps, donc, comme objet d'observation qui se juxtapose à l'événement, comme lieu d'étude où il est possible de détecter les mouvements souterrains qui le traversent, entrevoir les surgissements, capter les phénomènes que toute secousse pourrait provoquer. Mais le temps aussi en tant qu'outil d'explication pour comprendre les événements qui se manifestent. C'est en ce sens que l'histoire, riche de son regard sur le passé, s'adresse au présent dans lequel elle observe les *revenances*, la circulation des phénomènes historiques et en analyse les déplacements, les surgissements, les cristallisations. Voici, donc, ce qui caractérise la lecture historique de l'événement et voici ce en quoi *Beyrouth photographie*, se détachant de la chronique, fait œuvre d'histoire : c'est-à-dire dans la tentative de rendre visibles ces symptômes du temps, ces contaminations du passé dans le présent, qui fonctionnent comme clés de lecture pour l'événement historique en lui même. Alors, il sera moins question de juxtaposer les fractures qui, comme autant de séismes, se manifestent dans l'histoire, que de rechercher dans le présent « les symptômes du temps et de les transférer optiquement pour le regard d'autrui<sup>41</sup> » afin qu'ils deviennent intelligibles.

Ainsi, dans l'œuvre de Ristelhueber l'historien et le photographe se rencontrent autour de la tentative de montrer le temps, matériau premier d'une construction signifiante, visant à articuler, autour d'une rupture, un réseau du sens. En photographie, l'emploi de la série tel que nous l'avons déjà illustré dans le premier chapitre, en est d'ailleurs un clair exemple. Suscitant l'instauration des liens entre les images, le dispositif sériel vise notamment à réduire, mais non pas à effacer, les discontinuités qui s'ouvrent entre une image et l'autre. Les espaces *entre* images deviennent alors à la fois le signe d'une interruption et le lieu de construction d'un système de significations, afin

<sup>39</sup> DIDI-HUBERMAN George, *L'image survivante*, op. cit., p. 123.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>41</sup> *Ibid.*

d'instaurer une continuité par le sens. Le temps constitue en effet le lien qui permet aux relations entre les clichés de s'instaurer, parfois dans l'ordre de l'avant et de l'après, parfois selon l'idée de succession linéaire, parfois établissant des connexions inattendues, mais toujours sans pour autant que les fractures entre les images, et qui symbolisent aussi le devenir de l'histoire, soient effacées.

De même, d'un point de vue historiographique, plutôt que considérer la guerre civile du Liban comme pure « discontinuité » dans le contexte historique libanais, l'historien se doit de rechercher dans le temps *entre* un événement et l'autre, les « mouvements invisibles », les symptômes l'ayant annoncé. C'est d'ailleurs ce que soutient Nicole Loraux lorsqu'elle affirme : « qu'il n'y a pas d'événement que l'historien puisse traiter en lui même sans l'ouvrir sur la temporalité lente des réseaux de signification qui lui donnent son sens<sup>42</sup> ». Ce qui ne revient pas à inscrire l'événement dans l'horizon de la longue durée, mais plutôt à en étudier les racines et les ramifications dans le temps afin d'identifier les connexions qui fonctionneraient aussi comme clé de lecture de l'objet étudié.

L'historiographie libanaise contemporaine nous offre à ce propos un exemple intéressant. La fin du conflit libanais et la question de la reconstruction de Beyrouth ont en effet poussé les historiens à revoir le rôle de la capitale dans l'histoire du Liban, non seulement en relation avec les territoires historiques du Mont-Liban (longtemps considéré le noyau du Liban contemporain), mais aussi en remontant temporellement à la période ottomane. Une opération qui, d'après Candice Raymond, aurait permis de réévaluer un héritage longtemps occulté. Ce phénomène historiographique ne serait toutefois pas sans liens avec le déclenchement du conflit civil. Au contraire, c'était précisément « la rupture brutale des équilibres urbains antérieurs [qui] interpellera dès lors les chercheurs sur les facteurs de leur fragilité comme de leur permanence, en dépit des mutations qu'avait connues la ville au cours des deux derniers siècles<sup>43</sup> ». Autrement dit, c'est à partir de l'étude historique du conflit civil qu'il est apparu nécessaire de revenir en arrière afin d'évaluer les enjeux liés à la répartition des communautés en relation à l'espace géographique du pays et à la lecture qui jusqu'à présent en avait été faite. L'avantage du renouvellement historiographique qui en dérive consiste notamment dans le déplacement du regard suscité : « vers l'histoire de communautés autres que celle du “couple fondateur druzo-maronite”, vers l'histoire de la ville et du littoral plutôt que vers celle de la Montagne<sup>44</sup> ». Divers sont aussi les ressorts produits par cet élargissement :

---

<sup>42</sup> LORAUX Nicole, *La cité divisée*, Paris : Éditions Payot&Rivages, 1997, p. 38.

<sup>43</sup> RAYMOND Candice, « Beyrouth et l'empire ottoman : dynamiques des nouvelles historiographies de la ville », DAVID J.C., MÜLLER CELKA S., *Patrimoines culturels en Méditerranée orientale : recherche scientifique et enjeux identitaires*, atelier du 26 novembre 2009 : « Les héritiers de l'Empire Ottoman et l'héritage refusé », Rencontres en ligne de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée, Lyon, 2009, p. 3.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 10.

trouver des nouvelles voies pour rendre compte de la complexité de la société libanaise, rendre raison des « différentes historicités » développées par les différentes communautés, formuler un autre regard sur les dynamiques liées au conflit, et finalement jeter des bases pour la construction d'un récit historique partagé. En somme, et tel que Loraux le suggère, il s'agit de regarder vers le passé pour ensuite « revenir au présent lesté de problèmes anciens<sup>45</sup> », afin d'élaborer autour de l'événement des nouvelles pistes de lecture.

Voici alors que la multiplicité de temps mobilisés lors de l'écriture de l'histoire représente un véritable outil heuristique permettant de dégager des nouvelles interprétations. Comme le soulignait déjà Marc Bloch dans une formule assez connue « il faut comprendre le présent par le passé et le passé par le présent<sup>46</sup> ». Qu'on le prenne dans cette direction, ou dans le sens contraire que Loraux, historienne de l'antiquité, le suggère, il reste qu'au-delà du temps chronologique qui s'ordonne de manière linéaire, il y a une manière de faire l'histoire qui, dans les liens entre les temps, les connexions, les répétitions et les retours trouve la base pour développer son propre travail interprétatif. Car ce dont il s'agit c'est bien de « comprendre », de faire circuler des questions, d'employer le temps comme grille de lecture qui consente de déplacer notre barycentre temporel afin d'explorer de nouvelles hypothèses.

Or, ne serait-ce pas précisément ce même rapport au temps que Ristelhuber met en scène dans sa série ? Elle l'accomplit à partir de l'unité signifiante d'une image, mais pour le décliner, à travers le montage, dans l'ordre de la construction, c'est-à-dire d'un faire. En partant du présent, donc de l'expérience du conflit, le fil des photographies nous fait traverser cet espace et ce temps de la ville marquée par le conflit, jusqu'à nous confronter, soudainement, au passé de l'antiquité. De là, le chemin reprend, mais cette fois-ci en revenant en arrière vers la série et vers le présent qu'elle incarne. Ceci pour découvrir non seulement que ce présent contenait déjà les traces de ce passé, mais que le fait de les reconnaître vient en même temps modifier le regard que l'on portait sur ce temps présent, de même que celui-ci entraîne, par conséquent, un nouveau regard vers le passé.

Autrement dit, ce que Ristelhueber établit par ce jeu de montage c'est une double connexion : entre présent et passé, mais aussi autour de l'événement représenté. Entraînant l'explosion d'une temporalité linéaire, l'opération du montage vient ici signaler la complexité des mécanismes temporels que l'historien entretient avec son objet d'étude. Comme le notait déjà Benjamin,

---

<sup>45</sup> LORAUX Nicole, « Éloge de l'anachronisme en histoire », *CLIO, Histoire, Femmes et société & Espace Temps*, n°s 87/88, 2004 pp. 127-139, cit., p. 135.

<sup>46</sup> BLOCH Marc, *Apologie pour l'histoire ou métier de l'historien*, op. cit., pp. 44-50.

« télescopé par le présent<sup>47</sup> » le passé fait alors surface dans la ville comme dans les images, dans un jeu de temporalités complexes, de renvois et d'enchevêtrements, de « mouvements visibles et invisibles » entre présent et passé que l'image permet de visualiser. Finalement, si *Beyrouth photographies* fait œuvre d'histoire c'est parce qu'en déplaçant l'horizon de l'événement vers un autre temps, la série photographique installe une dynamique temporelle qui, à travers la démarche esthétique, expose l'œuvre de construction propre au savoir-faire historique. En agissant sur les images, c'est sur le temps finalement que l'artiste intervient<sup>48</sup>.

Mais concrètement, comment parvenir à instaurer cet effet ? Ce que l'on remarque, tout d'abord, c'est le choix du sujet, ces ruines anciennes que nous avons vu au courant de l'analyse, remplir une fonction autre que documentaire. Décrivant des pauses dans l'action, elles assument la portée subjective de la démarche, cet espace que l'historien introduit dans la narration en guise de commentaire sur les faits. Ainsi, la dimension esthétique rattachée à la représentation de ruines anciennes, sans lesquelles l'œuvre resterait dans le sillage du style documentaire, reproduit ici les mêmes effets que la poétique détermine sur l'écriture de l'histoire. Par le « saut en arrière<sup>49</sup> » que ces ruines illustrent, elles viendraient signaler « la remontée du temps des dates vers *ce qui n'est pas le temps des dates*. [...] C'est tout d'abord la remontée vers le temps qu'on ne peut pas dater, le temps légendaire », ou mieux un « chevauchement entre les temps légendaires et ceux de la chronologie attestée<sup>50</sup> ». Autrement dit, un passé immémorial, éternel, mélancolique. Or, bien que le temps chronologique et le temps légendaire correspondent à « deux régimes de vérités différentes, et définissent des droits différents<sup>51</sup> », l'un concernant le domaine de la poétique l'autre celui de l'histoire savante, l'histoire, note Rancière, dans sa « promotion comme discours de vérité passe par sa capacité de se faire semblable à la poésie, d'imiter pour son compte la puissance de généralité poétique<sup>52</sup> ». En ce sens, en raison de son caractère général, la poésie serait à la source même de la production du savoir historique.

<sup>47</sup> BENJAMIN Walter, *Paris capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le livre des passages*, Paris : Le Cerf, 1989, p. 488.

<sup>48</sup> À cette considération on pourrait rajouter un deuxième niveau de lecture, plus profond, qui consiste à noter que toute image est en soi un ensemble de relations temporelles. En effet, explique DELEUZE : l'image c'est un ensemble de rapports de temps dont le présent ne fait que découler, soit comme commun multiple, soit comme petit diviseur. Les rapports de temps ne sont jamais vus dans la perception ordinaire, mais ils ne le sont dans l'image dès qu'elle est créatrice. Elle rend visible, les rapports de temps irréductibles au présent », « Le cerveau, c'est l'écran » in *Deux régimes de fous. Textes et entretiens, 1975-1995*, Paris : Éditions de Minuit, 2003, p. 270.

<sup>49</sup> BENJAMIN Walter, *L'origine du drame baroque allemand*, Paris : Flammarion, p. 251.

<sup>50</sup> RANCIÈRE Jacques, « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'histoire », *L'inactuel*, n° 6 automne, 1996, pp. 53-68, cit. p. 54.

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 56.

Après l'*inventio*, le choix du sujet, le deuxième élément que l'on peut souligner est celui de la *dispositio*, (l'arrangement des parties), les deux permettant à l'expression, à l'*elocutio*<sup>53</sup> de se déplier. Et c'est précisément à ce deuxième niveau que, d'après Rancière, il est possible de jouer sur le plan temporel. Ristelhueber, en effet, choisit de placer les images d'une façon que l'on jugerait, en histoire, « anachronique ». Elle consisterait à :

[...] composer le tableau de telle manière que l'élément anachronique [ci les ruines anciennes] y apparaisse comme un élément visuellement incompatible avec les autres : une couleur qui jure avec les autres, une pièce qui n'est pas taillée dans le même matériau. L'« anachronique » on s'en souvient, est ce qui n'appartient pas ou *ne convient pas* au temps où on le situe<sup>54</sup>.

L'« erreur » à l'encontre de la chronologie entraînerait, d'un point de vue historique, une faute encore plus grave concernant le régime différent de vérité inhérent à chaque époque car ce à quoi la notion d'anachronisme renvoie concerne l'articulation entre temps, parole, et vérité. À cette lecture de l'histoire que Rancière déconstruit patiemment, l'auteur oppose une différente conception du temps historique car, explique-t-il, avant d'être une question temporelle l'anachronisme est une affaire de pensée. Il s'agit en effet de concevoir une notion d'historicité où le temps historique ne dépend ni d'un principe de transcendance d'après lequel la chronologie s'organiserait, ni d'un principe d'immanence qui verrait la constitution d'un éternel présent. Il s'agit au contraire d'observer « la multiplicité des lignes de temporalité présentes dans *un* temps<sup>55</sup> ».

Des *anachronies* : c'est ainsi qu'on pourrait définir ces quatre images de la série : le temple de Jupiter à Baalbek, le restaurant Bahri, la résidence des Pins, et l'immeuble affichant l'enseigne « Jupiter », en ce qu'elles viennent « assurer le saut ou la connexion d'une ligne de temporalité à une autre<sup>56</sup> ». Ouvertes vers le passé, ces quatre images ouvrent une brèche dans l'écriture visuelle de l'événement visé par la série lui offrant une ouverture poétique, signifiant un autre temps. Des écarts où s'insère la possibilité même de l'écriture de l'histoire. En signifiant un autre temps, ces ouvertures temporelles viennent faire éclater l'unité temporelle de la série, obligeant le spectateur à s'interroger sur la présence de cette temporalité autre. Finalement, conclut Rancière :

<sup>53</sup> RANCIÈRE Jacques, *La parole muette*, Paris : Hachette, 1998, p. 19 ; bien sûr Rancière récupère ici les piliers de l'art rhétorique établis par Cicéron dans le *De inventione*.

<sup>54</sup> RANCIÈRE Jacques, « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'histoire », *op. cit.*, p. 63.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 68.

Il n'y a pas d'anachronisme. Mais il y a des modes de connexion que nous pouvons appeler positivement des *anachronies*. [...] Une *anachronie* c'est un mot, un événement, une séquence signifiante sortie de « leur » temps, doués du même coup de la capacité de définir des aiguillages temporels inédits, d'assurer le saut ou la connexion d'une ligne de temporalité à une autre. Et c'est par ces aiguillages, ces sauts et ces connexions qu'existe un pouvoir de "faire l'histoire"<sup>57</sup>.

À la question de Nicole Loraux « que peut faire du temps présent une historienne de l'antiquité<sup>58</sup> », voici que Ristelhueber pose à travers cette série une question tout à fait spéculaire : que faire de l'antiquité face à l'histoire présente ? En plus des multiples nappes de temps que l'historien déplace lors de son œuvre de reconstruction de l'événement, cette conception de la temporalité historique reconnaît à l'historien la possibilité d'instaurer des liens avec d'autres événements afin d'en tirer des relations signifiantes. Bien que ne soit pas le propos de cette recherche de faire œuvre d'histoire, il reste que nous ne pouvons nous passer de constater le potentiel heuristique propre à cette démarche. Par exemple, nous avons trouvé dans les analyses de Loraux concernant les problématiques inhérentes à la cité d'Athènes lors de la guerre civile du Péloponnèse de nombreuses correspondances avec les enjeux politiques et mémoriels décrit par Beyrouth aujourd'hui, les deux villes ayant été soumises dans l'après-guerre à la promulgation d'une loi d'amnistie. Voici donc la lisibilité à laquelle *Beyrouth photographies* nous conduit : non plus vision littérale, ou chronique d'un événement, mais une mise en scène des mécanismes temporels qui organisent l'écriture de l'histoire. Finalement, ce que l'on « voit » c'est un ensemble de rapports signifiants qui nous amènent, par la photographie de la ville, à penser l'histoire.

---

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> LORAUX Nicole, « Éloge de l'anachronisme en histoire », *op. cit.*, p. 128.



## II. Robert Frank : Come again (1991) 2006.

*Quand nous avons détruit Beyrouth,  
nous pensions avoir enfin détruit cette ville à jamais.  
Mais lorsqu'ils ont proclamé que la guerre était finie,  
et qu'ils ont diffusé les images de l'incroyable désolation de Beyrouth,  
nous avons découvert que nous ne l'avions pas détruite.  
Nous avons juste, ouvert quelques brèches dans les murs.  
Pour la détruire, d'autres guerres  
seraient nécessaires.*  
Elias Khoury, *La petite montagne*

### Un geste d'histoire ?

Beyrouth 1990. Après une quinzaine d'années durant lesquelles les guerres libanaises se sont déroulées en phases alternées, l'Accord de Taëf<sup>1</sup> (1989) et une loi d'amnistie générale (1991) marquent la fin des affrontements, mais aussi, sur le plan institutionnel, l'avortement d'un véritable processus de réconciliation nationale. La reconstruction du tissu politique et social libanais, détruit par une guerre civile d'une durée quinze ans, sera ainsi gravement compromise, car, mettant fin au processus judiciaire nécessaire pour l'attribution des responsabilités, l'amnistie vient de facto « éteindre la mémoire dans son expression attestataire et à dire que rien ne s'est passé<sup>2</sup> ». Mais face à l'histoire, celle, réelle, des événements, et celle à construire déjà étouffée par la loi d'amnistie, quelque chose néanmoins reste. C'est Beyrouth, ville blessée par ces longues années de guerre qui au gommage institutionnel de la mémoire oppose les traces de son passé récent. Son centre-ville notamment, très touché par les combats, devient un lieu symbolique où les mémoires et les temporalités se chevauchent. La mémoire de l'avant-guerre d'abord, pour laquelle le centre de

---

<sup>1</sup> À ce propos, KANAFANI-ZAHAR Aïda, nous apporte quelques précisions supplémentaires : « l'Accord de Taëf porte le nom de "Document d'entente nationale libanaise". Il est un traité d'entente (concorde, consensus) sur un certain nombre de réformes (premier volet), la souveraineté de l'état sur l'ensemble du territoire (second volet), la libération du Liban Sud occupé par Israël (troisième volet), et enfin la relation avec la Syrie (quatrième volet). [...] Il a été signé le 22 octobre 1989 par les députés libanais réunis à Taëf, une ville saoudienne, après les affrontements à Beyrouth et au Nord de Beyrouth entre les Forces Libanaises et celles du Général Michel Aoun entre ces dernières et l'armée Syrienne ». Mais le plus étonnant dans cet accord « est l'absence de clauses faisant référence à la guerre qui a fait cinq cent mille victimes entre tués, blessés et handicapés, des milliers de disparus sur une populations de trois millions et demi d'habitants. Ni la guerre et les violations des droits de l'homme, ni ses protagonistes, ni ses victimes ne sont évoqués ». Ensuite, une « loi d'amnistie générale pour les crimes commis avant le 28 mars 1991 a été promulgué en 1991 », *Liban. La guerre et la mémoire*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2011, pp. 33-37.

<sup>2</sup> RICCEUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 588.

Beyrouth représentait un espace public vital et interconfessionnel, un carrefour dynamique dont les places et les souks étaient le noyau social, économique et culturel d'une ville en pleine expansion. Mais aussi la mémoire plus récente reliée aux années du conflit, une mémoire marquée par la désagrégation progressive du territoire et la destruction du tissu urbain découpé et transformé par les milices en espaces confessionnels<sup>3</sup>.

C'est précisément dans l'intention de préserver les restes de *ces* mémoires lors d'une conjoncture historique particulière – juste après la fin du conflit, juste avant la reconstruction – que la mission photographique de Beyrouth prend forme. Dictée par ce contexte historique, cette mission devient l'expression d'un sentiment d'urgence engendré par l'imminente disparition du centre-ville, ainsi que les signes et les mémoires qu'il porte ; dernière tentative d'en sauvegarder la trace lui accordant une ultime portion de visibilité. Voici comment l'écrivaine Dominique Eddé, conceptrice du projet, décrit cette phase liminaire:

Quand je repense à cette mission, j'ai le sentiment d'avoir reçu, grâce aux photographes, une grande aventure... C'est un moment où le temps s'était arrêté sur la ville. La ruine était froide. La guerre était finie, mais la vie recommençait à peine à reconquérir ses droits dans la ville. Chaque présence humaine avait une grande émotion dans la ville. Tout était d'une grande intensité. Il y avait une mémoire bien vivante des combats.<sup>4</sup>

Dans les faits, cette commande, qui a vu l'implication d'un groupe de photographes de renommée internationale<sup>5</sup>, était portée par une seule consigne : produire un état des lieux de Beyrouth, dans un temps et dans un espace précis, le moment consécutif à la fin du conflit et la zone du centre-ville adjacente à la ligne de démarcation qui séparait l'Est de l'Ouest, et contenue dans un périmètre d'environ 1km. À l'intérieur de ce cadre, la liberté accordée aux photographes était totale. Un an plus tard, ce travail d'ensemble réunissant autant de regards différents sur la ville, donnera lieu d'abord à une publication, *Beyrouth centre-ville* aujourd'hui pratiquement introuvable<sup>6</sup>, et ensuite à une exposition présentée à Paris, au Palais de Tokyo du 2 février au 13 avril 1993.

Les études portant sur le corpus produit par cette mission photographique ont repéré dans ces images les traits d'une véritable esthétique des ruines de guerre. Mais si Sophie Brones étudie les

---

<sup>3</sup> À propos du centre-ville et de ses mémoires voir : BEYDOUN Nabil (dir.), *Reconstruire Beyrouth. Les paris sur le possible*, Paris : Sindbad, 1991 et HAIDAR Mazen, « Beirut, il passato incompiuto », dans HAIDAR Mazen (dir.), *Città e memoria, Beirut, Berlino, Sarajevo*, Milano : Mondadori, 2006, pp. 17-91.

<sup>4</sup> FORTINI Marcel, *L'esthétique des ruines dans la photographie de guerre. Beyrouth centre-ville, une commande exemplaire*, Paris : l'Harmattan, 2014, p. 141.

<sup>5</sup> Il s'agit de Robert Frank, Fouad Elkoury, Josef Koudelka, René Burri, Raymond Depardon, Gabriele Basilico.

<sup>6</sup> Dominique Eddé (dir.), *Beyrouth centre-ville*, Paris : Éditions du Cyprès, 1992.

usages dont ces images ont fait l'objet<sup>7</sup>, notamment de la part de la société foncière SOLIDERE<sup>8</sup> en charge de la reconstruction controversée du centre-ville de Beyrouth, Marcel Fortini<sup>9</sup> choisit de se maintenir sur le plan esthétique, son propos étant d'observer comment la mission a contribué à « codifier » la représentation des ruines de guerre en tant que genre photographique, et à en produire la patrimonialisation.

En réalité, en tant qu'institution, la mission photographique ne constitue pas une nouveauté en soi ; pensons par exemple à celle de la DATAR (Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régional) réalisée en France entre 1983 et 1989, dont le propos était de dégager un portrait des récentes transformations du paysage français. Dans ce cas la commande passée aux artistes et retracée par les promoteurs de la mission française Hers et Latarjet, visait essentiellement la création « de nouvelles représentations du territoire pour saisir *un moment singulier* de son évolution<sup>10</sup> ». Bien que l'enjeu de la mission libanaise fût essentiellement le même, à savoir documenter une portion de territoire lors d'une conjoncture particulière en considérant « le paysage comme objet et non comme décor<sup>11</sup> », de tout évidence, le cas de Beyrouth présente quelques particularités.

Tout d'abord, d'un point de vue pratique, la mission libanaise se différencie pour le délai de réalisation et la zone explorée : seulement quelques mois, entre octobre et décembre 1991, pour couvrir un territoire beaucoup plus restreint, ce qui créait les conditions idéales pour une analyse plus approfondie des lieux. Mais au-delà de ces conditions, c'est en amont que l'on trouve la différence la plus significative, car le défi posé par la mission libanaise était en lui-même différent. Fortement marquée par le conflit, l'expérience du paysage offerte par la capitale libanaise ne pouvait qu'être considérée en relation à cette dimension. Ainsi, représenter la ville de Beyrouth lors de ce « moment singulier » de son histoire revenait en quelque sorte à produire une image de l'événement qui l'avait traversé. D'ailleurs, dans le deuxième chapitre, la lecture de Carlo Diano nous a clairement montré que c'est l'avènement d'un fait qui produit la localisation d'un lieu<sup>12</sup>, et non pas le contraire. Déterminé par l'événement, l'espace serait alors repéré non seulement en tant que lieu physique, mais

---

<sup>7</sup> Il s'agit d'une recherche en cours que Sophie Brones réalise pour un projet postdoctoral, c'est pourquoi nous ne pouvons pas indiquer ici une référence précise.

<sup>8</sup> Acronyme de « Société Libanaise de Reconstruction » fondée par Rafiq Hariri.

<sup>9</sup> FORTINI Marcel, *L'esthétique des ruines dans la photographie de guerre. Beyrouth centre-ville, une commande exemplaire*, Paris, l'Harmattan, 2014.

<sup>10</sup> HERS François, LATARJET Bernard, « L'expérience du paysage », dans *Paysages, Photographies, 1984-1988*, Mission photographique de la Datar, Paris, Hazan, 1989, p. 13.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> DIANO Carlo, *Forme et événement, op. cit.*, p. 67 : « En tant que *id cuique evenit*, l'événement est toujours *hic* et *nunc*. [...] Mais ce ne sont pas le *hic* et le *nunc* qui localisent et temporalisent l'événement, mais c'est l'événement qui temporalise le *nunc* et localise le *hic* ».

comme l'attribut spatial de ce qui advient. Autrement dit, la représentation d'un événement se construit notamment à travers la lecture du lieu de sa manifestation.

Ceci dit, quelles implications est-il possible de dégager à partir d'un tel constat ? La première considération qu'on peut formuler concerne le caractère de la démarche. La prise en compte de la dimension du conflit s'avère avant tout entraîner un certain nombre de considérations éthiques qui se superposent aux enjeux déjà évidents de nature esthétique. Ayant participé aux deux missions (celle de la DATAR et celle de Beyrouth), le photographe italien Gabriele Basilico n'a pas manqué de souligner les problématiques auxquelles il a été confronté lors du repérage des lieux, notamment au moment de la détermination de l'angle d'approche à adopter face aux ruines de guerre<sup>13</sup>. En effet, si représenter la ville revient en quelque sorte à produire une image de l'événement dont elle a été otage, prendre position face à ces ruines relève aussi d'une prise de position face au conflit. Quelle perspective et quelle distance adopter ? Avec quel cadre et quelle image transmettre de cette ville ? En somme, comment rendre la réalité du conflit sans se laisser emporter par l'attrait des ruines tout en documentant le vécu dont elles sont porteuses ?

En réalité, la problématique inhérente à la représentation des ruines de guerre ne constitue pas une nouveauté en soi. Pour choisir un exemple inhérent à notre parcours, on peut remarquer comment la réception de l'œuvre de Ristelhueber avait aussi soulevé la question de l'esthétisation des ruines posée, en réalité, déjà lors des représentations de la guerre de Crimée<sup>14</sup>. Aux égards de la photographe française, les critiques concernaient non pas la représentation de la guerre, mais surtout la pertinence d'une approche artistique. Conséquence inévitable du sentiment de malaise ressenti face à la possibilité de trouver « une beauté à ces documents<sup>15</sup> ». De plus, ce qui rend la question encore plus significative dans le cas de la mission libanaise concerne la dimension apportée par la commande qui vient en quelque sorte « institutionnaliser » l'image du conflit. Face à ces questions, le rôle et les usages pensés pour ces images sont certainement centraux. À ce propos, le cas de la mission libanaise

---

<sup>13</sup> BASILICO Gabriele, *Architettura, città, visioni*, op. cit., pp. 71-89. Avec Basilico, aussi Raymond Depardon et Joseph Koudelka participèrent aux deux missions photographiques.

<sup>14</sup> Sur ce thème voir SCHLESSER Thomas, « États de lieux. L'œuvre de Sophie Ristelhueber face à sa réception critique », dans *Opérations*, op. cit., pp. 404 - 428. Relativement à la tentation de l'esthétisme au sujet de ruines de Beyrouth voir notamment : AKAR Mirèse, *L'Orient – Le jour*, Dimanche 13 mai, 1984 : « N'y a-t-il pas la tentation de faire de l'esthétisme à partir de ces images de guerre, où, du tragique, naît une sorte de beauté insidieuse et perverse ? On pourrait disserter interminablement là-dessus. Mieux vaut sans doute proclamer la séparation de la photo et de la morale, et considérer plutôt ces clichés comme autant de témoignages lancinantes » ; et aussi Marc KRAVETZ, « Retour d'un reporter », *Monde*, numéro zéro (supplément), 24 mai 1984 : « Les images de Sophie Ristelhueber ne mentent pas. Elles sont même désespérément vraies. Elles ne sont pas – mas y prétendent-elles ? – la vérité-de-Beyrouth-après-neuf-ans-de-guerre. Elles ne sont rien d'autres que ce qu'elles montrent, des ruines de la ville, nues, fantomatiques, certaines même jolies à voir ».

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 408.

nous permet de formuler aussi une deuxième observation. Elle relève d'une coïncidence intéressante : c'est-à-dire la superposition des rôles entre le commanditaire de la mission, la Fondation Rafiq Hariri, et l'acteur institutionnel en charge du projet de reconstruction. Or, si toute commande a pour objet la recherche d'une forme destinée à certains usages et destinataires, il serait intéressant d'étudier quel rôle les usages visés ont joué dans le contrat esthétique qui caractérise toute mission<sup>16</sup>.

Relativement aux différentes fonctions assignées par Rouillé à l'expérience de la commande<sup>17</sup>, dans le cas de Beyrouth, deux nous semblent particulièrement significatives : celles d'*attestation* et d'*archivage*. Dans les faits, la nécessité de mesurer des dégâts subis par la ville se superpose à l'urgence de faire œuvre de documentation afin d'archiver les couches mémorielles inscrites dans le tissu urbain et d'en produire, au moyen de la photographie, la patrimonialisation. Une tâche que la photographie, de par ses caractéristiques techniques, se prête particulièrement bien à réaliser.

Sans nullement nier la pertinence de ces fonctions, notre itinéraire nous amène à proposer une autre perspective. Comme nous l'avons observé plus haut, produire une image de la ville après le conflit signifie établir une relation avec l'événement qui l'a traversée. Un geste qui, de ce fait, dépasse l'horizon esthétique. Car il ne s'agit pas seulement d'instituer un espace pour la représentation des ruines. Beaucoup plus significativement, photographier la ville revient à prendre la mesure de l'événement afin de le soumettre à un principe de lisibilité et de signifiante. Autrement dit, représenter Beyrouth serait une façon de « lire » l'événement le soumettant au moyen des images à un principe de « lisibilité ». Certes, on reste ici dans le domaine du visuel avec les instruments et les méthodes qui lui sont propres. Néanmoins, si faire de l'histoire signifie attribuer à l'événement un régime d'intelligibilité par la construction d'une représentation à partir de ses traces, alors photographier Beyrouth en 1991, n'est peut-être pas une construction historiographique *strictu sensu*, mais elle reste tout de même un geste d'histoire. Le terme de cette comparaison n'étant pas la résultante du parcours, mais la démarche qui l'anime. Et c'est précisément « l'historicité » d'un tel agir, étudiée à partir d'un point de vue photographique, que notre recherche vise à faire ressortir.

Parmi les travaux photographiques réunis dans *Beyrouth centre-ville*, et à la lumière de notre parcours, l'œuvre du photographe suisse-américain Robert Frank, de par les techniques employées, nous est apparue particulièrement significative. Ce que cet ensemble de choix esthétiques semble

---

<sup>16</sup> À ce propos, on renvoi notamment au texte de ROUILLÉ André, « La commande comme contrat esthétique », dans BATHO John [et.al.] *Paysages sur commande*, Rennes : Le triangle, 1991, pp. 17-26.

<sup>17</sup> *Ibid.* Selon les différents types de commande, Rouillé d'identifie les fonctions suivantes : « figurer la modernité – découvrir – rapprocher – conquérir – archiver – révéler – attester ».

illustrer sur le plan visuel relève de la tension existant entre la discontinuité apportée par la manifestation de l'événement et la tentative d'en produire une écriture cohérente, sans que les signes de fractures ne soient pour autant occultés ; un défi qu'on a vu caractériser le rapport entre l'événement et l'histoire. Alors, si dans le cas de Ristelhueber, la lecture photographique de l'événement faisait ressortir les dynamiques temporelles propres à l'écriture de l'histoire, nous verrons l'œuvre de Frank se décliner comme l'illustration de la puissance critique incarnée par l'événement face à la continuité du discours historique. Notre propos sera donc de montrer cette tension à partir des procédés formels qui sont à sa source.

Dans cette perspective, le premier problème qui se pose à celui qui vise à représenter Beyrouth lors de cette conjoncture précise de son histoire est d'ordre méthodologique. Comment produire une image de la ville ? Autrement dit, comment faire converger démarche documentaire et propos formel dans une image qui soit à la fois une lecture de l'événement ? Et comment parvenir à rendre lisible « ce qui arrive » à partir du statut de visibilité des images ? Par ailleurs, l'on remarquera, en arrière-fond de ces questions, l'écho de certaines problématiques propres à la démarche historienne. En effet, le récit historique n'est-il pas porteur de la même tension entre dimension esthétique (ou poétique) et ancrage au réel ? Nous avons déjà observé à ce propos comment seul l'enracinement dans les phases de documentation et d'interprétation pose la représentation historique à l'abri de toute possible dérive esthétique. Ce qui toutefois ne signifie pas effacer la composante poétique propre au discours historique car c'est seulement par cette poétique que le savoir historique prend forme et signification. C'est donc sur la base de ces considérations que nous allons aborder l'œuvre de Frank par l'ensemble de choix esthétiques qui la caractérisent, afin de comprendre le savoir dont elles s'avèrent porteuses.

## « Revenances »

Après sa première parution en 1992 dans collectif *Beyrouth centre-ville*, le travail de Frank, comme celui d'autres photographes de la mission dont Basilio, Depardon, Elkoury et Koudelka, a fait l'objet d'une publication individuelle sortie en 2006 et composée d'images inédites prises à Beyrouth au moment de la commande<sup>18</sup>. Quant à la signification du titre choisi, *Come Again*<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> FORTINI Marcel, *op. cit.*, p. 142.

<sup>19</sup> FRANK Robert, *Come again*, Göttingen : Steidl Publisher, 2006.

plusieurs lectures s'avèrent possibles. Mais de quel retour s'agit-il exactement ? Du retour des images réalisées pour la mission photographique et publiées une deuxième fois ou, de manière plus approximative, d'un nouveau retour de Frank à la photographie, abandonnée initialement en 1958 après la publication de *The Americans*<sup>20</sup> ? Il est difficile de répondre. Cependant, en observant les dates concernées (1991- 2006) on pourrait formuler l'hypothèse d'un tout autre retour. En fait, si en 1991, année de la mission photographique, le conflit civil venait tout juste de se terminer, en 2006, année de la deuxième publication, la guerre éclate à nouveau. Il s'agit de la « guerre des 33 jours » pendant laquelle la périphérie sud de Beyrouth a été à nouveau endommagée par les bombardements israéliens<sup>21</sup>.

Retour des images et retour de l'événement, probablement une circonstance hasardeuse mais qui toutefois n'est pas dépourvue de signification. Quoi qu'il en soit de ce *retour*, ceci nous permet néanmoins de remarquer comment à Beyrouth, l'état de la ruine, et par conséquent de l'image qui la représente, demeure en quelque sorte toujours actuel. Ces vestiges décrivent en effet une temporalité complexe. S'inscrivant dans le présent de la ville, elles débordent la représentation mélancolique du passé propre à l'espace de la mémoire et déterminent ainsi la particularité de son horizon temporel. Loin de tomber en désuétude, ou de rester confinées à la seule référence au passé historique, le retour de l'événement fait des ruines de Beyrouth l'expression d'une superposition entre passé et présent qui, en raison de cette réactualisation constante, contracte l'« espace de l'expérience » dans un seul temps le soustrayant au principe du devenir. Voici donc que les photographies de Frank deviennent le témoin involontaire de ce passé-présent, où la *revenance* de l'événement fait du passé un enjeu toujours actuel, décrivant le même frottement de temps à l'œuvre aussi dans la série de Ristelhueber.

---

<sup>20</sup> D'après Philippe DE JONCKHEERE, il est possible identifier chez Robert Frank trois différentes périodes artistiques : « de 1947 à 1958, Robert Frank photographe, de 1959 à 1972, Robert Frank cinéaste, de 1972 à nos jours, le retour à une photographie radicale dans sa volonté d'expérimenter et de sortir le médium photographie de son périmètre habituel de représentation servile », dans *Robert Frank. Dans les lignes de sa main*, Toulouse : Publie papier, 2012, p. 21.

<sup>21</sup> De nombreux auteurs d'ouvrages dédiés à Beyrouth et à la reconstruction publiés en 2006 ont été contraints d'observer comment le phénomène de réitération de l'expérience du conflit, s'il n'invalide pas la démarche effectuée, du moins il force à relire tout parcours à la lumière du régime de temporalité qu'il instaure. À cet égard, on voudrait souligner notamment ces propos de HAIDAR Mazen qui décrivent bien le labyrinthe temporel configuré par ce phénomène : « En référence à la période tragique du dernier conflit, le parcours de l'après-guerre (qui commence à la fin du grand conflit, en 1990) décrit dans le texte qui suit, semble soudainement avoir acquis une nouvelle historicité, et faire désormais partie du passé. Le processus inévitable de « vieillissement » de la narration, qu'on pensait pouvoir atteindre au fil des années (désormais plus de quinze ans depuis la fin du conflit civil), apparaît non seulement déshabillé de son déploiement naturel, mais même inexistant (dans l'insignifiance de la répétition du souvenir et) face aux questionnements harcelants du nouvel après-guerre. Comment parler de l'importance du souvenir au moment où ce qui est advenu se configure uniquement dans les termes d'un mal absolu, et le passé semble avoir du mal à trouver un sens définitif ? » (ma traduction), *Città e memoria. Beirut, Berlino e Sarajevo*, op. cit., pp. 22-23.

## De l'événement: traces et cadrages

Non pas un livre, ni un album, le format choisi pour *Come again*, est sans doute particulier : trois fascicules brochés sous forme de cahier scolaire en grand format, des pages blanches, à carreaux sur lesquels on trouve les images. Affichées sur la page de droite, les photographies défilent l'une après l'autre juste lorsqu'on feuillète l'œuvre ; dans un cas seulement il est nécessaire de déplier la page au complet pour que l'image qui se cache derrière ressorte dans toute son étendue panoramique. Dans l'ensemble, l'œuvre de Robert Frank se compose de vingt-trois images, ou mieux des compositions photographiques construites assemblant des *polaroids* en noir et blanc. D'abord découpés, ensuite « recollés » pour créer un tout cohérent, ces photomontages portent clairement les traces de cette opération (intentionnellement) grossière, ce qui attribue à cet ouvrage un caractère inachevé.

De ces compositions, l'on pourrait dire que Frank « *fait tableau avec des photographies*<sup>22</sup> », une opération qui, pour suivre le schéma d'analyse de Didi-Huberman, se décline dans une double acception. Au sens « *pictural* », les images étant réunies par le même choix chromatique apporté par les *polaroids*, cette masse grisâtre qui amalgame la ville et l'image dans une seule palette, et ensuite, au sens « *combinatoire* », un effet produit par l'assemblage des photographies, parfois plus ordonné, parfois plus chaotique, mais toujours marqué par la tentative de parvenir à la construction d'une forme. De cette opération de montage, outre son résultat final, Frank expose aussi les résidus matériels : des « traces de colle » qui débordent l'image et s'étalent négligemment sur la page blanche, ou encore des « morceaux de ruban adhésif » qui entourent les photographies tel un cadre provisoire. Dans tous les cas, il s'agit d'autant d'escamotages formels visant à renforcer une donnée essentielle : l'image ici n'est pas seulement *eidos*, une forme qui s'adresse à la vue seule, mais aussi l'exercice du *toucher*, et donc *matière*<sup>23</sup>. Par conséquent, elle fait aussi l'objet d'un *faire*, d'une déconstruction comme d'une construction réalisée au moyen du collage ; d'où l'inscription de ce travail dans une zone de frontière entre une approche photographique et une démarche d'ordre plastique.

Cette considération nous amène à noter qu'il y a plus que les effets de collage. Sans se limiter à traiter la photographie comme matière à couper et à recoller, Frank intervient directement *sur* l'image de manière à lui conférer la texture d'un matériau. Griffures, rayures, brûlures, déchirures, et coupures : ce sont les effets que l'on retrouve imprimés dans la chair même de l'image, et dont la

<sup>22</sup> DIDI-HUBERMAN George, *L'image survivante*, op. cit., p. 454.

<sup>23</sup> DIDI-HUBERMAN George, « L'Image-matière. Poussière, ordure, saleté, sculpture au XVIème siècle », *L'Inactuel*, n°5, 1996, pp. 63-81.



réalisation, d'un point de vue technique, est à attribuer en bonne partie à l'usage du polaroid<sup>24</sup>. D'après les analyses de Dubois autour de la coupe spatiale et du hors-champ que celle-ci engage toujours, ces marques entrent précisément dans la catégorie de l'« hors-champ par oblitération », autrement dit elles concernent « tout ce qui vient introduire, dans le champ de base cadré par la prise de vue, des espaces neutralisants [...], des caches ou des voiles, qui viennent couvrir certaines portions du champ et produire des effets de masquage ponctuel, d'effacement, d'élimination partielle<sup>25</sup> ». La finalité de ces marques, étant de faire surgir dans le « champ de la *représentation* des *surfaces*, pleines en tant que surfaces (opaques), mais vides de contenu représentatif<sup>26</sup> ». Parmi les conséquences qui se dégagent de la présence de ces « obturations » on trouve un renvoi à ce qui les entoure, d'où le statut de « hors champ » qu'elles désignent. Mais surtout, ce qu'elles accentuent de la photographie c'est son statut matériel qui émerge au-delà de son instance d'énonciation, faisant d'elle une véritable image-matière.

Tout comme, pour Ristelhuber, le travail sur les traces et les cicatrices constitue un des éléments caractéristiques de son vocabulaire plastique, de même ce genre d'expérimentations n'est pas nouveau pour Frank. En témoigne un numéro spécial des *Cahiers de la photographie*<sup>27</sup> sorti en 1983 et entièrement dédié à son œuvre, où la référence à ce genre de procédures y figure déjà très clairement. Stuart Alexandre, par exemple, la compare à la « peinture expressionniste abstraite<sup>28</sup> », un genre pictural qui se caractérise par la présence de « saturations irrégulières ou des épaisseurs de peinture, des traces visibles de brosse, de couteau, de doigt ou de chiffon<sup>29</sup> ». Le même type de marques qui, du fait de ses soi-disant « méthodes insouciantes », Frank reproduit sur la matière photographique. De même que les peintres expressionnistes « tirent avantage de l'ensemble des qualités physiques inhérentes au médium<sup>30</sup> », Frank accorde aussi à ces « défauts » un potentiel expressif qu'il superpose à la dimension iconique de l'image en faisant d'elle une sorte de toile brute. C'est-à-dire en traitant l'image « après-coup, comme une peinture<sup>31</sup> ». Confronté à une photographie qui est aussi une texture, le spectateur se trouve ainsi exposé à une vision haptique de la ville. Mais

<sup>24</sup> À ce propos, explique DE JONCKHEERE : « De fait, dans une toile de Franz Kline, de Jackson Pollock ou de Willem De Kooning, tout donne à voir l'acte même de la peinture, il en va de même pour Robert Frank qui rend clairement visible – à cette époque, par le traité propre aux émulsions rapides 24x36, plus tard grâce aux imperfections de traitement au sulfite de sodium de négatifs *Polaroids* – la nature même du matériau photographique », *op. cit.*, p. 30.

<sup>25</sup> DUBOIS Philippe, *L'acte photographique et autres essais*, *op. cit.*, p. 182.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> « Robert Frank : la photographie enfin », *Cahiers de la photographie*, n°s 11-12, 1984.

<sup>28</sup> STUART Alexandre, « Robert Frank et les expressionnistes abstraits. New York connection », *Cahiers de la photographie*, n°s 11-12, 1984, p. 40.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> DUBOIS Philippe, *L'acte photographique et d'autres essais*, *op. cit.*, p. 159.

quelle signification attribuer à une telle procédure, et surtout comment la comprendre dans le cas des photographies de Beyrouth ?

Justement, dans ce contexte, l'expression « photographies *de* Beyrouth » ne pourrait être plus significative, car finalement il s'agit moins de produire une représentation de la ville que d'en incarner la matière. Débridées, arrachées, ébréchées, ces images en effet font preuve d'une signification toute particulière qui déborde celle de l'expérimentation visuelle. C'est en effet, par la matérialité de l'image, cette espèce de « troisième dimension » inusitée pour une photographie, que Frank décline la composante documentaire de son travail. Et ce, non pas seulement sur le plan de la représentation, mais aussi, plus significativement, par l'équation qu'il suggère entre le corps de la ville et le corps de l'image. Devenus eux-mêmes décombres, ces morceaux de polaroids semblent s'amalgamer avec la texture de l'espace urbain de manière à en incarner les débris, la poussière, les blessures. En somme, explique De Jonckheere, « la mauvaise facture participe alors du contenu des images et est là pour en catalyser le sens<sup>32</sup> ».

L'image n°7<sup>33</sup> (Fig. 11) est à cet égard particulièrement significative. Elle se compose de deux images, des polaroids collés l'un à l'autre sur une ligne horizontale. Tout comme les autres, elles illustrent des bâtiments ruinés et abandonnés du centre-ville, le territoire concerné par la mission ; fort probablement, et tel que suggéré par le développement vertical des architectures (commerce, rez-de-chaussée et mezzanine, bureaux et habitations<sup>34</sup>), il s'agit d'une partie du souk. Mais l'effet le plus étonnant qui caractérise cet ensemble lui vient justement du traitement réalisé sur la surface photographique. Les imperfections provoquées sur les clichés, des écorchures réalisées probablement par une opération de grattage, s'avèrent adhérer si parfaitement au référent qu'il devient difficile, à première vue, de les reconnaître comme étant propres à la photographie et non pas aux bâtiments photographiés. Ainsi abimée, la texture recrée sur l'image dépasse l'écran de la représentation pour faire corps avec la ville jusqu'à en devenir la peau, en absorber les excoirations et ses ébréchures, se faire surface raboteuse, accidentée, matière qui devient icône. L'image et la ville, l'une façonnée sur le corps de l'autre, finissent alors par se confondre, créant un amalgame unique. Également reproduits sur d'autres images, de manière plus ou moins évidente, outre alimenter la confusion entre la photographie et son référent, ces effets visuels évoquent à la fois cette frontière subtile entre le

<sup>32</sup> DE JONCKHEERE Philippe, *op. cit.*, p. 93.

<sup>33</sup> Frank ne nous offre pas d'autres moyens d'identification car aucune légende ou numéro n'accompagne les images.

<sup>34</sup> TABET Jade, « La ville imparfaite. Le concept de centralité urbaine dans les projets d'aménagement et de reconstruction de Beyrouth », dans Nabil BEYOUM (dir.), *Reconstruire Beyrouth. Le pari sur le possible*, Paris : Sindbad, 1991, pp. 85-120, p. 90.

matériel et l'immatériel, la ruine et sa représentation, dont les photographies se composent aussi<sup>35</sup>.



**Fig. 11, image n.7, Robert Frank, *Come again***

Or, nous avons déjà souligné quelles étaient les circonstances matérielles et historiques dans lesquelles cette mission photographique a eu lieu. La destruction du centre-ville, avec son patrimoine architectural et historique, était la manifestation d'une fracture bien plus profonde, politique et sociale, un traumatisme destiné à marquer l'histoire du Liban pour les années à venir. Pour celui qui traversait Beyrouth en 1991, les séquelles laissées par le conflit, justement en raison de leur caractère matériel, ne faisaient qu'une parmi les manifestations les plus évidentes de la guerre, signe visible, mais aussi tangible, et pour cela mesurable, à partir duquel le processus de reconstruction a ensuite pris forme. Dans un tel contexte, l'analogie provoquée par Frank entre la ville et la matérialité de l'image devient alors particulièrement significative car elle parvient à représenter sur le plan visuel la façon d'exprimer visuellement le même processus de désagrégement subi par la ville. Et, en dernière instance la façon de transposer plastiquement le traumatisme de l'événement de manière à en soumettre au spectateur une expérience visuellement semblable, la renforçant aussi par un deuxième élément : les choix du *cadrage*.

<sup>35</sup> HABIB André, *L'attrait des ruines*, Crisnée : Éditions Yellow Now, 2011.

Il s'agit ici d'un autre facteur qui, dans un sens plus général, constitue un des traits distinctifs du vocabulaire plastique maîtrisé par le photographe suisse. À ce propos, il est intéressant de remarquer ce que Alain Fleig affirmait déjà en décrivant le travail photographique le plus célèbre de Frank, *The Americans* : « ces photos sont mal fichues, déséquilibrées, comme prises à la sauvette avec des éléments apparemment inutiles ou parasites, des contrastes brutaux, des ombres bouchées, des brûlages ou des fondus un peu mous, voire même parfois carrément flous<sup>36</sup> ». De même, Arnaud Claass parle de Frank comme « d'un spécialiste de la vision latérale des choses » en ce que « les cadrages eux-mêmes refusent avec dégoût l'idée d'une harmonie révélée<sup>37</sup> ». Voici donc une autre particularité de l'œuvre de Frank expérimentée bien avant la mission photographique, mais qui dans ce contexte assume une toute autre signification.

Ces cadrages décentrés, basculés, refusant d'instaurer un ordre visuel, la mise en page, par son caractère tout aussi précaire, vient à les souligner davantage, renforçant ce sentiment de désordre qui se dégage encore une fois de la ville comme de l'image. C'est un écho, une redondance qui s'installe entre la ville et la photographie, une vision spéculaire, semblable à celle d'un miroir brisé, et qui offre, d'un point de vue visuel, la même expérience de désorientation. Or, si d'un point de vue photographique le cadrage agit en tant que marque d'énonciation, ce que ces images nous restituent est précisément l'aliénation d'un regard qui, en parcourant la ville, est confronté à des visions obliques d'un paysage déconstruit. En s'appuyant notamment sur les profils des architectures, Frank provoque des effets de déséquilibre entre les lignes et les formes représentées qu'il accentue ensuite par la procédure du collage. On y reviendra plus loin. Pour l'instant, ce que nous pouvons observer au sujet de cet ensemble d'opérations esthétiques réalisées sur l'image concerne notamment des effets provoqués. Ils relèvent d'un véritable travail de « déconstruction » de l'espace visuel que Frank réalise aussi bien du point de vue, à partir du cadrage, que sur l'image elle-même en raison des opérations visant à en décomposer la matière. Avant de réorganiser l'espace de la représentation, Frank choisit d'abord d'en reproduire visuellement la désagrégation. Cela, d'évidence, ne revient pas à affirmer que ces images soient dépourvues de toute orientation visuelle, chose impossible pour une photographie, mais qu'au contraire, leur orientation s'aligne sur la déstructuration de l'espace urbain engendrée par le conflit.

---

<sup>36</sup> FLEIG Alain, « Les écarts de Robert Frank. Pour un légendaire sur *Les Américains* », *Cahiers de la photographie*, n°s 11-12, 1984, pp. 76-106, p. 87.

<sup>37</sup> CLAASS Arnaud, « Les lignes de sa main », *Cahiers de la photographie*, n°s 11-12, 1983, p. 55.

Or, cette combinaison de procédures techniques adoptées par Frank ne serait-elle pas une manière de rendre sur le plan visuel les effets reliés à la manifestation de l'événement ? Après les avoir observés dans l'espace urbain, Frank procède en reproduisant ces mêmes caractéristiques sur l'image de manière qu'elle exprime aussi l'expérience d'une discontinuité. Ce qui, dans le cas de Beyrouth, devient une manière de façonner l'image à la mesure de l'événement qui l'a perturbé. Césure, déchirure, écart, « étrange pliure à partir de laquelle plus rien n'est pareil<sup>38</sup> » : ce que l'événement produit par son irruption, et tel que la démarche phénoménologique le décrit, est précisément la désagrégation d'un horizon, d'un monde, d'une perspective, la déstructuration de l'ordre des choses. Exactement ce que le Beyrouth de l'après-guerre représentait. « Au lieu de dessiner sur un horizon, souligne Zarader, il le fait éclater<sup>39</sup> ». D'où le sentiment de forte désorientation provoqué par le conflit, par les transformations et les destructions de l'espace urbain ainsi que par la perception différente du temps et de l'espace qu'elles suscitent. Or, au lendemain du conflit civil libanais, quelle autre dimension plus que l'espace urbain, considéré dans sa portée matérielle et symbolique, portait les signes irréfutables d'un tel désagrégement ? La destruction, visible surtout dans le centre-ville de Beyrouth littéralement défigurée, a fini par altérer aussi le profil entier de la ville, dans sa structure profonde comme dans ses apparences. Alors, que voyons-nous de Beyrouth ? Ou, plus précisément, que voyons-nous *à travers* Beyrouth et ses ruines ? Ne serait-ce pas l'événement qui, par ses traces, celles de la ville reprise par les images, devient non seulement visible, mais aussi lisible ?

### « Mettre en ordre » : du montage

Cependant une question se pose. Il faudrait se demander en effet si cette instance de décomposition visuelle et intelligible instaurée par l'événement serait le seul mouvement à décrire cette œuvre photographique. Disons-le autrement : n'y aurait-il pas un horizon *autre* que celui décrit par le discontinu qui se dégagerait de l'irruption de l'événement ? Afin de répondre à cette question, il peut être utile de revenir en arrière dans notre parcours pour récupérer ce propos de Ricœur :

---

<sup>38</sup> BENSAN Alban, FASSIN Eric, « Les sciences sociales face à l'événement », *op. cit.*, p. 11.

<sup>39</sup> ZARADER Marlène, « L'événement entre phénoménologie et histoire », *op. cit.*, p. 291.

D'abord quelque chose arrive, éclate, déchire un ordre déjà établi ; puis, une impérieuse demande de sens se fait entendre, comme *une exigence de mise en ordre* ; finalement, l'événement n'est pas simplement rappel à l'ordre, mais en quelque façon qui reste à penser, il est reconnu, honoré et exalté comme crête de sens<sup>40</sup>.

Ce que dessinent ces propos, c'est un mouvement en deux temps : d'abord, la destitution d'un ordre, l'interruption d'un horizon établi, avec ses formes et ses figures consolidées, et ensuite, l'« exigence de mise en ordre », ou de recomposition visant à reconfigurer, à partir de ce même éclatement, un autre horizon de sens. Un geste, ce dernier, qui toutefois ne saurait trouver sa signification que dans la relation avec ce qui le précède, la dynamique entre ces deux mouvements étant de nature dialectique. L'histoire, dont nous avons déjà observé l'œuvre de construction, répond à cette instance de mise en ordre suivant un processus articulé dont la finalité est d'établir, autour de l'événement, un réseau de significations permettant de l'inscrire dans un régime de sens. Donc, d'un point de vue historien, l'événement ne sera plus « ce qui arrive », mais plutôt ce qu'il devient, ou mieux, ce que le travail de l'historien lui permet de devenir à travers l'articulation établie par l'opération historiographique.

Mais qu'en est-il des images ? Comment répondre visuellement à cette même instance de reconstruction que l'événement instaure ? Encore une fois, c'est Ricœur qui nous suggère la réponse par l'analogie qu'il instaure entre la « demande de sens » et « l'exigence de mise en ordre ». En effet, toute institution d'ordre, toute réorganisation d'un ensemble éclaté ne passeraient-elles pas nécessairement par un rapport à l'espace ? Une procédure dont la photographie a d'ailleurs largement fait l'objet, aussi bien dans le domaine journalistique que par les expérimentations des avant-gardes pour lesquelles cette opération de « mise en ordre » pouvait être déclinée selon une volonté de construction ou de déconstruction d'un ordre établi. Séries, montages, collages, photomontages, photoreportages : il s'agit d'autant de procédures visuelles visant à générer, selon l'agencement des images, de multiples significations.

D'ailleurs, et comme nous l'avons déjà observé, le fait que ces expérimentations visuelles aient été développées dans la période de l'entre-deux-guerres n'est pas sans importance. Selon Didi-Huberman :

Et c'est un peu comme si, historiquement parlant, les tranchées ouvertes dans l'Europe, de la Grande Guerre avaient suscité, dans le domaine esthétique comme dans celui des sciences humaines – pensons à George Simmel, Sigmund Freud, Aby Warburg, Marc Bloch – la décision de *montrer par montages*, c'est-à-dire par

---

<sup>40</sup> RICŒUR Paul, « L'événement et le sens », *op. cit.*, p. 41.

dislocations et recompositions de toute chose. Le montage serait une méthode de connaissance et une procédure formelle nées de la guerre, prenant acte du “désordre du monde”. Il signerait notre perception du temps depuis les premiers conflits du XX<sup>e</sup> siècle, il serait devenu la méthode moderne par excellence<sup>41</sup>.

L'intérêt que revêtent ces affirmations est sans doute particulier, et il mérite d'être souligné au moins pour deux raisons. Premièrement, pour la double définition du montage qu'on y propose, en tant que « méthode de connaissance » et « procédure formelle » ; une définition que nous avons déjà vue correspondre à certains usages de la photographie, dont celui de la série photographique. L'ordonnement des photographies instaurant une construction signifiante qui, en fonction du positionnement des images dans l'espace et donc des liens qui se produisent entre elles, permet autant de développements sur le plan spatial et temporel. Il suffit de penser, par exemple, au courant artistique Dada, dont l'esprit était « né de la folie politique de la Première Guerre mondiale<sup>42</sup> », et dont les procédures du montage et du collage étaient au centre de sa vision artistique. Ou encore aux montages de Brecht réalisés par sa relecture du conflit mondial à partir des images de presse. En somme, le montage ne serait pas seulement une procédure artistique qui inaugure de nouveaux territoires visuels, mais aussi un outil de connaissance à part entière, permettant d'explorer de nouveaux territoires visuels et signifiants.

Dans ce cadre, les montages réalisés par Robert Frank trouvent leur sens. Tout autant outil pour la réalisation d'une forme que méthode de connaissance, ils sollicitent également une réflexion autour de leur dimension signifiante. Après un premier mouvement visant à évoquer, sur le plan visuel, les symptômes de l'événement à travers les ruines de la ville, un deuxième mouvement s'ensuit : celui de la recomposition. C'est ainsi que par la réorganisation des images dans une forme intelligible, le geste du collage répond à l'exigence de « mise en ordre » que l'événement en lui-même suscite. En ce sens, et comme on verra au fil de l'analyse, l'œuvre de Frank se positionne clairement sous le signe du *montage*, ou plus précisément, de l'exposition d'un travail de montage dont la photographie constitue le matériau premier.

Par ailleurs, notre traversée dans le champ des études historiques ne nous avait-elle pas amenés à des conclusions semblables ? En tant qu'objet de l'écriture historique, « l'événement » n'est plus celui contenu dans le premier mouvement illustré par Ricœur, à savoir « ce qui arrive », mais plutôt la résultante de cette « mise en ordre » produite patiemment par l'historien lors de l'opération historiographique. Un travail qui toutefois comporte le défi de ne pas perdre la dimension

<sup>41</sup> DIDI-HUBERMAN George, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire I, op. cit.*, p. 86.

<sup>42</sup> TAYLOR Brandon, *Collage. L'invention des avant-gardes*, Paris : Hazan, 2005.

originnaire dont l'événement est porteur. On pourrait dire, alors, qu'en histoire l'événement n'est pas une donnée, une reproduction fidèle et exacte du réel, mais plutôt un *construit*, un tissu de relations significantes qui émergent en filigrane d'une architecture complexe. En ce sens, c'est seulement en aval de la narration historique que l'événement trouve sa forme. Face à l'expérience, en histoire comme en photographie, et malgré les différences qui restent inévitables, une question toutefois décrit un enjeu commun : comment reconstruire l'événement de façon à le rendre lisible ? C'est en suivant le fil de cette question que nous allons poursuivre notre analyse.

### Comment re-construire ? Collages : entre lignes et plans

Que signifie reconstruire une ville après un conflit, sinon contribuer aussi à en rebâtir l'image ? Et par ailleurs comment reconstruire une ville en l'absence d'images, celles qui portent la trace de son histoire, et celles qui permettent d'imaginer son devenir ?



**Fig. 12, image n. 3, Robert Frank, *Come again***

Réalisés juste après le conflit et à la veille du projet controversé de réédification du centre-ville de Beyrouth, les collages de Robert Frank, s'ils ne concernent pas directement la reconstruction dont la ville fera l'objet, du moins ils en anticipent le geste. Après avoir transféré sur la photographie les traces de désagrégation de l'espace urbain, façon de montrer l'événement dans sa manifestation, le moment est venu de recomposer, de réajuster ces lignes et ces formes délabrées en tentant de reconstituer une vision intelligible.



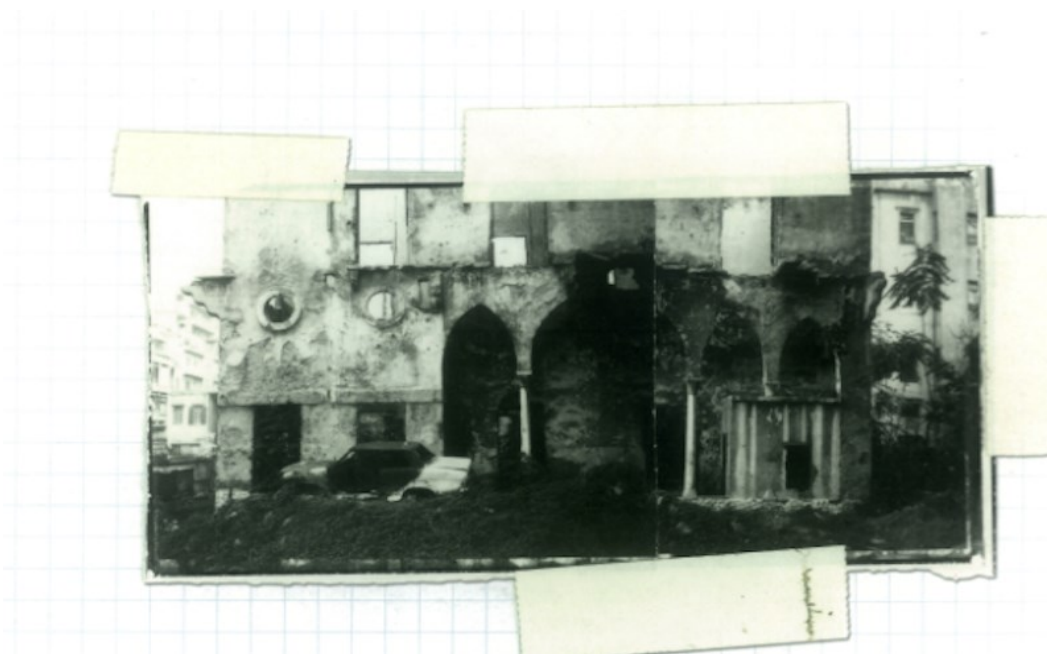
Afin de produire une recomposition de l'espace de la représentation et rétablir la continuité entre les images, Frank travaille en prenant appui sur les lignes horizontales et verticales propres au profil urbain. Portes, fenêtres, arches, tout élément du bâti devient alors un point de repère autour duquel le collage s'organise. Mais si dans certains cas cette opération d'assemblage donne lieu à des compositions en apparence plutôt régulières, dans la plupart des cas elle entraîne des effets intéressants. Observons, par exemple, l'image n°3 (Fig.12).



**Fig. 13, image n. 5, Robert Frank, *Come again***

Composé de deux images orientées selon un axe horizontal, ce collage s'articule autour d'un bâtiment central. La façade de l'immeuble « séparée » sur les deux clichés, se « recomposerait » seulement par la juxtaposition des images. Bien que de ce point de vue l'opération puisse être considérée comme « réussie », elle engendre néanmoins un fort désalignement des photographies en raison de la différence des deux cadrages visant vraisemblablement le même bâtiment, mais à des distances et à des hauteurs différentes. Il en résulte une image dont la cohérence de fond, construite autour de la réorganisation de la figure centrale, ne va pas sans demander au spectateur d'aménager par son regard les déséquilibres engendrés par le montage.

Un effet semblable se trouve également reproduit dans d'autres collages, par exemple dans l'image n°5 (Fig. 13) et n°22 (Fig. 14); des images identiques, mais à partir desquelles Frank produit également des assemblages différents.



**Fig. 14, image n. 22, Robert Frank, *Come again***

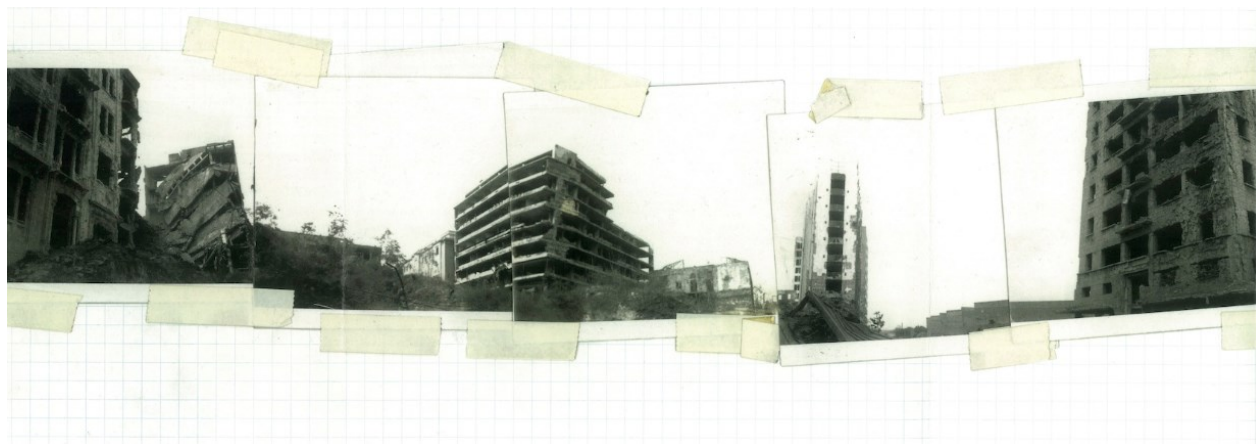
Convergeant autour des lignes dessinées par les arcades, élément architectural traditionnel propre aux bâtiments beyrouthins, les images sont superposées de façon à représenter la façade complète de l'immeuble, le cliché de droite *sur* celui de gauche, ou vice-versa.

De façon similaire se construit aussi l'image n°6 (Fig. 15). Cette fois-ci, il ne s'agit pas tellement de réorganiser la composition autour d'un point en particulier, mais plutôt de produire une continuité entre les deux figures juxtaposées en alignant sur le même plan les fenêtres inférieures, ce qui toutefois entraîne encore un écart entre les deux polaroids.



**Fig. 15, image n.6 - Robert Frank, *Come again***

Bien que répondant à ces mêmes critères, l'image n°15 (Fig. n. 16) révèle une construction plus complexe. Dans ce cas, Frank reproduit une vision panoramique de la ville, un paysage urbain qui, loin d'occulter tout effet artificiel, affiche clairement les échafaudages sur lesquels sa construction repose. Composée de cinq polaroids, dans cette composition les clichés se suivent en allant de la gauche vers la droite, dans un mouvement semblable à une forme d'écriture. C'est l'agencement même des images qui le suggère, les clichés étant superposés de façon telle qu'il devient possible, d'après le profil des images, de reconstruire l'ordre de la composition. En observant l'axe horizontal selon lequel elles s'organisent, on remarquera aussitôt le décalage qui graduellement s'installe entre la première et la dernière image de façon à dessiner une trajectoire penchée vers le bas. Encore une fois, le choix d'organiser la composition en faisant correspondre les espaces représentés à partir de l'espace de la représentation engendre inévitablement de nombreuses marques de discontinuité dans l'agencement des images. Cependant, en raison des marqueurs de continuité tout aussi présents dans la composition, l'œil du spectateur arrive tout de même à s'orienter. Et pour marques nous considérons notamment les jonctures entre les images, la ligne d'horizon qu'elles dessinent, ou encore l'harmonie créée par la disposition des éléments de la composition. L'alternance entre les espaces vides et les architectures, celles-ci placées au centre et aux marges du panorama, vient aussi conférer une certaine régularité à l'ensemble.



**Fig. 16, image n. 15, Robert Frank, *Come again***

Finalement, par sa composition et par la dimension paysagère qui le caractérise, ce collage s'avère fort significatif. De par ses traits formels, accentués notamment par la présence visible du ruban encadrant des images, il décline « littéralement », presque en le caricaturant, le geste de « construction » qui définit la notion même de paysage. De plus, observent Hers et Latarjet, si le paysage constitue non seulement « le support de nos actions » mais aussi « un élément essentiel de notre appréhension du monde <sup>43</sup> », ce que l'on retrouve dans ce panorama beyrouthin c'est l'expression de l'enjeu principal de cette mission photographique : la volonté de réappropriation des lieux. Un besoin que la longue période d'exclusion des civils de la zone du centre-ville, à cause des affrontements vient ici motiver davantage. Dans un tel contexte, la question déjà posée lors de la mission de la DATAR assume une signification encore plus profonde : « Quel cheminement adopter pour parvenir à formuler, sans le réduire, l'apparent chaos du monde qui nous entoure ? <sup>44</sup> ». Malgré le fait que la notion « d'apparence » perde ici sa place, il reste que ces nouvelles lectures du paysage urbain permettent de favoriser, sur le plan visuel, une expérience *commune* des lieux. Et on n'aura pas besoin de souligner combien, dans un tel contexte historique, la création même symbolique d'un lieu de partage était porteuse de sens. C'est ainsi que face à ces ruines la constitution de ce patrimoine artistique représentait en soi un premier pas vers la reconstruction d'une vision collective de la ville.

<sup>43</sup> HERS François, LATARJET Bernard, « L'Expérience du paysage », *op. cit.*, p. 14.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 15.



**Fig. 17, image n. 13, Robert Frank, *Come again***

Mais revenons aux images. À côté de ce premier groupe de compositions que nous venons d'étudier, un deuxième suit. Il se compose d'images orientées sur un plan vertical. L'image n°13 (Fig. 17) est pour cela significative. Composée de quatre photographies, d'abord coupées et ensuite recollées l'une à l'autre, les clichés se juxtaposent parfois même en superposant des portions d'image.

Cependant, ce n'est pas à première vue que le regard s'oriente. Pour cela, il est nécessaire de repositionner la page sur une ligne horizontale de manière à ce que l'image réacquière une certaine *lisibilité*, ce que l'orientation à la verticale ne permettait pas. Autrement dit, pour que la vision redevienne intelligible, il est nécessaire d'intervenir sur l'espace, et de faire basculer le point de vue. Les parties de droite et de gauche de la photographie, respectivement occupées par des bâtiments, viennent encadrer la zone centrale occupée par le squelette d'un édifice en ruines. Dans l'angle de gauche, on trouve une camionnette, autre élément qui, avec la voiture, représente un sujet récurrent du vocabulaire visuel de Frank et que l'on retrouve aussi dans ses photographies de Beyrouth. Organisé dans un format rectangulaire, ce collage se construit autour d'un jeu orthogonal des lignes :

celles provoquées par les coupes reproduisent en parallèle et celles dessinées par le profil des bâtiments suivant les directions données par les cadres des structures. Une « régularité » qui, toutefois, sollicite la participation du spectateur pour se mettre en place.

D'un point de vue technique, observe De Jonckheere, « ces types d'associations comportent, par l'irrégularité des bords de l'image, une volonté de libérer l'image des limites rectangulaires du cadre<sup>45</sup> ». Afin d'obtenir cet aspect, Frank intervient à différents niveaux, par exemple : « en augmentant de sous-images composant une image entière, en variant verticalité/horizontalité, et en utilisant différents sous-formats<sup>46</sup> ». Un ensemble de choix formels qui entraîne nécessairement le dépassement des limites rectangulaires propres à l'image photographique. En somme, malgré l'effort de composition qui les anime, ce qui se dégage de ces collages, ce sont finalement des visions déséquilibrées, des horizons inclinés, des lignées précaires et fragmentées. Ces décalages, que le spectateur expérimente notamment sur le plan spatial, relèvent d'un traitement particulier des différents espaces mobilisés par l'opération photographique. Afin de mieux saisir les implications de ce traitement, il nous paraît nécessaire de nous y arrêter davantage.

## Effets spatiaux

Quelle est-elle l'unité de mesure qui nous permet d'établir « l'irrégularité » d'une forme sinon une comparaison avec ce qui est « régulier » ? Pour saisir l'expérience de décalage décrite par ces collages il nous faudrait d'abord considérer ce qu'on définit comme étant une vision « normale » de la photographie. La description proposée par Dubois à cet égard est sans doute éclairante, et il vaut la peine de la rapporter ici :

Une photographie « normale » – normalement prise et normalement regardée – c'est-à-dire une photographie harmonieuse (par exemple un paysage traditionnel) tire son « harmonie » justement de l'*adéquation*, de l'*homologie*, de ce que je nommerai la *congruence* entre l'organisation de chacun de ses quatre espaces : l'espace référentiel est ce qu'il est, ordonné orthogonalement comme on sait, puisqu'on est ; lorsqu'un photographe vient y découper un pan d'espace il le fait de telle manière que [...] l'espace représenté dans la photo soit en parfait accord structural avec l'espace de la représentation qui le saisit [...] ; enfin cette photo ordinaire et équilibrée, on la regardera comme à l'ordinaire : en la maintenant bien droite devant nos yeux, sans la basculer, en faisant

<sup>45</sup> DE JONCKHEERE Philippe, *Robert Frank. Dans les lignes de sa main, op. cit.*, pp. 90-91.

<sup>46</sup> *Ibid.*

correspondre les orthogonales de l'espace représenté et de l'espace de la représentation – déjà homogènes entre elles – à notre position topologique dans l'espace. Voilà comment, dans la contemplation « normale » d'un cliché « normal » qui a été « normalement » pris, les espaces s'articulent entre eux : il y a entre tous une totale convergence de structuration interne : toutes les horizontales (toutes les verticales) restent horizontales (verticales) – c'est-à-dire parallèles les unes aux autres – dans tous les espaces. [...] Cela veut dire qu'on prend une photo *exactement comme* l'on regarde le monde. C'est parce que la prise de vue s'identifie à notre regard que l'espace de la photo paraît « *naturellement* » congruente avec l'espace réelle, tel que le saisit notre perception courante<sup>47</sup>.

Avant tout, on doit observer que pour l'œuvre de Frank la lecture s'avère complexifiée car il ne s'agit pas de clichés individuels, mais de compositions réalisées à partir de la combinaison de plusieurs photos. Néanmoins, la volonté manifeste de ces collages de produire une seule image cohérente, nous permet de garder les propos de Dubois comme repère, notamment du point de vue du regard que le spectateur porte sur ces figures.

Ces « images » – considérées donc non pas individuellement, mais selon la composition qui les ordonne – nous font remarquer précisément sur le plan spatial une non-congruence entre les différents espaces. D'où le « désaccord » spatial que l'on ressent en les regardant. Comment comprendre donc ce décalage, cette non-congruence entre les différents espaces photographiques ? De la même manière que toute cohérence se base sur l'acte de la prise de vue, en remettant en question les repères orthogonaux, les cadrages irréguliers de Frank introduisent un premier décalage entre l'espace représenté et l'espace de la représentation. L'opération du montage vient ensuite renforcer ce décalage jouant avec l'espace de la représentation des différentes photos de manière à provoquer un basculement des « embrayeurs de congruence que sont les bords du cadre<sup>48</sup> ». Ce qui, par conséquent, entraîne un dernier décalage entre l'espace de la représentation et l'espace topologique du spectateur et les ajustements que l'on a vus être nécessaires pour la saisie de l'image. Finalement, le dispositif d'affichage, un fond blanc à carreaux, organisé selon des lignes horizontales et verticales, agit en renforçant davantage le profil irrégulier de ces compositions. Face à ces collages, quelle est donc l'expérience du regard ? Confronté au déséquilibre des lignes, on le verra chercher des points d'appui à partir desquels orienter la vision. Il les trouvera dans ces fenêtres, ces terrasses et ces colonnes si habilement recomposées par la disposition des polaroids.

---

<sup>47</sup> DUBOIS Philippe, *L'acte photographique et d'autres essais*, op. cit., pp. 197-198.

<sup>48</sup> *Ibid.*





**Fig. 18, image n.8, Robert Frank, *Come again***

Et pourtant, dès que l'équilibre semble retrouvé, voici que d'autres détails viennent dans un coin ou l'autre de l'image briser l'illusion de toute perfection. Une voiture coupée en deux, les lignes d'un bâtiment décalées, des jonctions imparfaites, des intervalles qui s'ouvrent, des perspectives faussées : autant de signes de discontinuités qui coexistent dans le cadre d'une image qui, par la vision qu'elle propose, reste intelligible. Ceci étant dit, une observation s'impose. Car si, d'un point de vue spatial, l'harmonie d'une photo revient à l'accord (ou la congruence) entre notre regard sur le monde et la représentation que l'on produit, comment expliquer ce décalage spatial sinon par les variations provoquées par l'événement sur notre regard ? Alors, le choix de garder ce décalage dans la construction du montage devient une façon de soumettre au regard du spectateur la même expérience de déséquilibre, « d'éclatement de l'horizon » que l'événement par sa manifestation entraîne.

Cependant, il est possible que l'on aperçoive en aval de cette analyse l'ombre d'une contradiction. Au commencement de notre lecture des images de Frank, avons placé ces collages sous l'instance d'une « mise en ordre », d'un mouvement successif à la manifestation de l'événement et gouverné par le geste du montage. Mais que serait donc cette étrange façon de « recomposer » ? Cette construction qui, au lieu de susciter une impression de cohérence soumettant le spectateur à la même désorientation provoquée par l'événement, au même horizon éclaté ? Il est vrai, en effet,



qu'après la référence au travail de « déstructuration » opéré sur les images, la référence au montage laissait présager l'établissement de l'harmonie et de l'équilibre des formes, où les traces de l'événement, une fois soumises à l'organisation du champ visuel, auraient été assemblées dans un tout cohérent. Un espace, en somme, où les fractures auraient été résorbées par l'œuvre de composition. En revanche, Frank nous propose une image précaire qui, tout en restant intelligible, se compose d'écarts, de fractures, de décalages. Une question doit alors être posée : ces collages ne demeureraient-ils pas sous l'emprise du discontinu, de la déconstruction dont ils portent si clairement les marques ? Ou au contraire, si c'est un principe de « construction » qui les anime, comment expliquer ces fractures, ces décalages qui subsistent encore ?



**Fig. 19, image n. 19, Robert Frank, *Come again***

Malgré l'effort de composition apporté par le collage qui, en soi, demeure intact, on dirait en effet que quelque chose lui résiste et échappe à toute tentative de reconstruction. C'est une tension donc qui se dessine, celle entre la continuité visée par la construction du collage et la discontinuité qui s'y installe lors même de sa composition traversant les plans comme les espaces. D'abord enregistrée, la trace du désordre de l'événement est ensuite « provoquée » à l'intérieur de cette écriture visuelle de manière à faire surgir chez le spectateur la même exigence de réorganisation.

Reconnaître ce qui fait désordre et ensuite le faire reconnaître : ce sont les deux axes autour desquels l'œuvre de Frank se dessine, transposant sur le plan visuel l'expérience de discontinuité que

l'événement représente, sans pour autant s'y arrêter. Car la force principale de ces images, force centripète, réside dans la capacité de construire une représentation qui s'ouvre au dialogue avec les marques de discontinuité produisant, pour le dire avec de Certeau, des « écarts significatifs<sup>49</sup> », en ce qu'ils attribuent à l'événement une forme. Les prendre en compte signifie reconfigurer l'espace de la représentation au-delà des cadres consolidés, à remettre en question la vision « normale », standardisée, ordonnée à partir d'une parfaite continuité entre les plans et les espaces, donc entre le réel, les modèles proposés à sa représentation, et la représentation qui en dérive.

Peut-être qu'entre les lignes de la pratique que l'on vient de décrire, l'on reconnaîtra les questionnements que l'événement, non plus en tant qu'objet, mais comme « problème », posait à la discipline historique. Nous l'avons déjà esquissé lors de notre passage du territoire phénoménologique au champ d'études historiques où la question qui se posait était : comment rendre raison du discontinu dans le cadre d'un domaine qui a longtemps poursuivi la « totalisation<sup>50</sup> », et où l'organisation prévalait sur faits et événements ? Finalement, ce que la considération de l'événement comme « césure » a apporté à l'histoire n'est pas un objet, mais une modalité différente de concevoir son écriture, c'est-à-dire de manière à « faire sortir des différences relatives aux continuités ou aux unités d'où part l'analyse<sup>51</sup> ». Ce qui pour l'histoire a signifié un basculement essentiel : d'une visée organique à la « découverte de l'hétérogène qui soit techniquement utilisable<sup>52</sup> ». Doit-on voir en cela un renoncement à son propos originaire ? Bien sûr que non. Comme les collages de Frank l'illustrent, ces écarts ne viennent pas miner la cohérence de l'ensemble, mais au contraire ils sont à la source de nouveaux modes combinatoires et de nouvelles approches de la représentation. De même qu'on le voit dans ces collages, en histoire aussi ces écarts représentent un enjeu majeur, car c'est en fonction du rôle qui leur est attribué que la discipline historique façonne sa propre écriture et, par conséquent, réorganise les modalités de sa construction. Voici, par exemple, comment l'historienne Arlette Farge décrit cette relation :

S'il est vrai que l'écriture de l'histoire requiert de passer du désordre à l'ordre, il faut savoir qu'il n'y a pas d'histoire sans reconnaissance de ce qui fait désordre, énigme, écart, irrégularité, silence ou murmure, discordance dans le lien entre les choses et les faits, les êtres et les situations sociales et politiques. Repérer l'événement, voilà

---

<sup>49</sup> DE CERTEAU Michel, « L'opération historique », dans LE GOFF Jacques, NORA Pierre, *Faire de l'histoire, op. cit.*, p. 54.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 46.

l'histoire : pour elle il faut accepter d'être surpris, contrarié, contredit<sup>53</sup>.

Ce que nous montrent ces propos, c'est une lecture de l'écriture de l'histoire qui relève de la construction d'un savoir où l'événement ne fait pas l'objet d'une représentation, mais devient ce qui la force à élaborer un mode de construction où, comme le disait Michel de Certeau, les aspérités n'y soient pas éponnées. Par ailleurs, de quelle manière l'historien pourrait rendre compte de ce qui fait « désordre, énigme, irrégularité », sinon en laissant transparaître dans l'espace de la représentation l'irrégularité des formes, cette « discorde entre les choses et les faits » tels que saisis par son regard ? D'abord reconnu et ensuite laissé émerger à l'intérieur même de l'écriture, l'événement devient alors ce qui anime l'écriture de l'histoire, produisant un différentiel dans la représentation sans lequel l'histoire même, finalement, ne serait pas possible. La difficulté sera alors de reconnaître dans ces écarts le levier, ce « négatif<sup>54</sup> » qui met la pensée en marche de manière à concevoir des solutions alternatives aux cadres consolidés.

En produisant des formes irrégulières qui sortent des espaces traditionnels de la représentation, les montages de Frank nous proposent photographiquement de penser l'événement autrement. Allant au-delà des cadres traditionnels de l'image événementielle, mais aussi de la représentation photographique, Frank trouve dans ces écarts, dans ces défauts produits sur l'image et qui minent la construction classique de la photographie, l'ancrage à partir duquel réorganiser l'espace de la représentation. Car en photographie, comme en histoire, il ne s'agit nullement de produire une correspondance exacte entre la représentation et son référent. Plutôt, il sera question d'observer les décalages existant entre le réel, la vision que l'on en a et l'image que l'on en produit, afin d'envisager de nouvelles formes de construction du savoir. Or, si pour l'instant, nous avons réfléchi à partir des questions soulevées par la dimension spatiale de la représentation, qu'en est-il du temps ? Autrement dit, quelles implications dégager de ces écarts et de ces désordres du point de vue temporel ?

## Effets temporels

Nous avons déjà observé comment, en raison du traitement des images photographiques, l'œuvre de Frank se situe à la frontière entre une approche photographique et une démarche d'ordre

<sup>53</sup> FARGE Arlette, « Penser et définir l'événement en histoire », *op. cit.*, p. 3.

<sup>54</sup> DE CERTEAU Michel, « L'opération historique », *op. cit.*, p. 55.

plastique. Tandis que la photographie est généralement considérée plus par son image que par la matérialité du support, ces collages font ressortir de l'image la consistance du matériau, en lui reconnaissant une certaine « force plastique ». Plasticité des formes façonnées par le collage, mais aussi plasticité de la matière photographique qui, de par ces manipulations, se trouve à absorber brisures, découpes, sutures, et à faire de l'espace de la représentation un chantier ouvert. Mais que serait donc cette « force » ? Nous recevons de Nietzsche cette description intéressante. D'après sa lecture, cette plasticité correspondrait précisément à la « force qui permet de manière originale et indépendante, de transformer ou d'assimiler les choses passées ou étrangères, de guérir les blessures, de réparer les pertes, de reconstituer sur son propre fond les forces brisées<sup>55</sup> ». Une force vitale, donc, qui tout en recomposant les fractures, participe au renouvellement général du corps blessé. Dans la même perspective, Didi-Huberman parle de la plasticité comme de la faculté « d'accueillir une blessure et de faire participer sa cicatrice au développement même de l'organisme<sup>56</sup> », c'est-à-dire de la capacité « d'accueillir une forme brisée et de faire participer son effet traumatique au développement même des formes contiguës<sup>57</sup> ». Suite à ces lectures, on retiendra de la plasticité le double attribut qui la caractérise : un premier inhérent à la passivité de la matière et qui consiste à recevoir et à garder les marques d'un passage, et un deuxième concernant la réaction successive au coup et signalant le processus de cicatrisation mis en acte par le tissu déchiré. Finalement, que nous disent ces propos au sujet des collages de Frank ?

Tout d'abord, il est intéressant d'observer comment ces montages interviennent sur la configuration de la temporalité photographique. D'après Dubois, elle se caractérise originairement par un double volet qui, malgré les apparences, n'est en rien contradictoire : à l'origine, c'est le temps de « l'instant », cette fraction extraite du flux continu par la coupe temporelle ; ensuite, c'est la « perpétuité » qui s'installe et « fige » l'image et son temps dans une durée indéterminée<sup>58</sup>. En choisissant d'opérer sur l'image dans l'après-coup, Frank modifie cette configuration temporelle originaire pour la déplacer vers une temporalité qui se rapproche du geste pictural où le temps se déploie progressivement tout le long de la construction<sup>59</sup>. Le travail effectué sur l'image vient alors dilater la temporalité photographique de l'instant du « ça a été » à la durée du « ça se développe », car ce n'est pas le moment d'une perception que Frank nous propose, mais celui de la « suture » qu'il

---

<sup>55</sup> NIEZSCHE Friedrich, *Considérations inactuelles I et II* tr. fr. P. Rusch, *Œuvres philosophiques complètes*, édition préparée par G. Colli et M. Montinari, Paris : Gallimard, 1990, p. 97.

<sup>56</sup> DIDI-HUBERMAN George, *L'Image survivante*, *op. cit.*, p. 159.

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> DUBOIS Philippe, *L'Acte photographique et autres essais*, *op. cit.*, p. 160.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 159.

exécute patiemment sur les clichés, morceau après morceau.

Néanmoins, cette référence à l'idée de suture, notion visiblement centrale dans l'œuvre de Frank, nous rappelle comment en réalité tout travail de cicatrisation s'accomplit avant tout à partir d'une fracture<sup>60</sup>. En ce sens, les collages de Frank, qui sur ce point se rapprochent du travail de Ristelhueber sur la trace, décrivent un double mouvement temporel selon l'avant et l'après, à l'intérieur duquel l'événement s'installe. C'est pourquoi la force plastique inhérente à ces images ne relève pas seulement de la matière, mais aussi de la plasticité du temps. Voici donc apparaître en filigrane de la « positivité » apportée par le geste de composition, geste de suture, la négativité de la fracture, c'est-à-dire des traces signifiant le conflit. Pour revenir sur l'expression de de Certeau, il s'agit de représenter une forme de « négatif » qui soit aussi temporellement « significatif ». D'où le défi qu'elle relève : à savoir, ne pas laisser la composition étouffer les interruptions et les discontinuités, mais plutôt en faire le levier essentiel.

En transférant, d'abord sur l'image et ensuite sur l'ensemble du collage, les mêmes effets matériels visibles sur la ville, signe tangible de l'événement qui l'a secouée, ces compositions sont agencées de façon à laisser le temps de l'événement surgir dans la continuité dessinée par l'ensemble. Non plus figées dans la perpétuité, ou l'immobilité qu'on a vu Dubois assigner au cliché, ces compositions photographiques portent au contraire les signes d'un mouvement, d'une secousse qui crée ces fractures entre les plans, les espaces et les images. Plus que quelque chose qui « arrive », l'événement se conçoit alors comme le signe d'un mouvement, d'un passage. Et voici que l'espace fait dans ces écarts le travail du temps. Il s'agit d'intervalles, de brisures, parfois dérisoires (fig. 3,7,9,11) qui s'interposent entre une image et l'autre de manière à nous laisser apercevoir un fragment de la page blanche où elles sont affichées. Véritables zones charnières qui participent directement à la construction figurative de la composition, tantôt relevant des symétries, des répétitions, des doublures, tantôt intervenant dans l'espace de la représentation de façon à simuler sur le référent une césure ultérieure. L'entre-deux que ces intervalles signalent devient alors un espace paradoxal, où le « négatif » de la discontinuité qui s'insère entre les images est à la fois le repère autour duquel le geste de la construction, le « positif » de l'image, s'organise. D'ailleurs, comment envisager tout geste de construction sinon dans une relation dialectique à la fracture qui le précède ?

Construire à partir des écarts : c'est bien en cela que l'œuvre de Frank met en scène l'histoire, ce précieux travail de recomposition des événements historiques. Refusant d'effacer toute trace, Frank opte pour une écriture visuelle de la ville en deux mouvements : d'abord la « déconstruction »

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 164.

où l'événement est observé, enregistré et reproduit selon l'ordre de son irruption, et ensuite la « reconstruction » apporté par le collage. Une œuvre qui, comme dans le cas d'un miroir brisé et ensuite réajusté, entraîne une conséquence essentielle, à savoir l'impossible adéquation entre l'image et son référent. Dans le décalage qui reste, malgré l'effort de composition, on reconnaîtra l'écart qui s'installe toujours entre ce qui advient et sa reconstitution. C'est-à-dire entre l'émergence de l'événement et le tissage effectué a posteriori par l'historien de façon à produire une image signifiante des faits.

C'est pourquoi l'élément le plus significatif de ce processus réside certainement dans l'impératif qui chez Frank gouverne la « reconstruction » : c'est-à-dire ne pas gommer les traces de ce qui est advenu, mais construire de façon à les garder visibles. Finalement, c'est ceci que la série de choix esthétiques adoptés visent : laisser notre regard mesurer « ces séismes qui ont eu lieu, qui ont fracturé la continuité historique là où le temps n'avait pas toute la plasticité voulue<sup>61</sup> ». Voici, donc que ces collages, à l'instar de l'écriture de l'histoire, se trouvent traversés par « le même » défi : comment établir une forme de continuité, d'intelligibilité sans pour autant effacer ces fractures, ces marques qui portent la trace du devenir du temps, et qui constituent la matière même de l'histoire ? C'est ainsi que la photographie devient le lieu où l'événement fait l'objet d'une construction signifiante, ce qui entraîne un passage essentiel de la visibilité propre à l'image à la lisibilité instaurée par le collage et ensuite développée sur l'ensemble de l'œuvre. Avec leurs cadrages bancals, ces brisures, ces profils déséquilibrés, plutôt qu'attribuer à l'histoire une forme instable, ces collages viennent au contraire suggérer que « si la puissance du devenir crée une fracture dans le discours de l'histoire<sup>62</sup> » c'est seulement à partir de ces fractures que le savoir historique prend forme. C'est en ce sens, donc, que nous reconnaissons dans l'œuvre de Frank une référence à l'histoire, notamment dans la tension générée par sa relation à l'événement.

Finalement, pour terminer cette analyse, nous voudrions aussi souligner comment le cadre de réalisation de ces photographies, déjà décrit en ouverture, fait de la problématique de « traces de l'événement » un enjeu central dans le contexte libanais de l'après-guerre. La promulgation de la loi d'amnistie a en effet étouffé, sur le plan institutionnel, le travail de mémoire qui aurait permis au tissu social libanais de faire œuvre de « cicatrization ». Une opération douloureuse et complexe qui tient son origine précisément dans la reconnaissance, l'archivage et l'interprétation des traces laissées par l'événement. Au Liban, explique Kanafani-Zahar, l'absence de ce processus a ainsi fait de la mémoire

---

<sup>61</sup> DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image survivante*, op. cit., p. 164.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 168.

telle « un objet paradoxal ». En effet :

Absente du discours des officiels, elle jouit d'une belle présence dans les travaux d'écrivains, d'artistes, de comédiens, de cinéastes, de spécialistes des sciences sociales. Elle est dédaignée voire réprouvée par les premiers, adulée, révélée et rêvée par les seconds. Tentant de comprendre l'abysses que la guerre a été, la production suscitée par cette mémoire a rappelé dans diverses façons de dire la parole, d'écrire le mot, de montrer l'image, ses conséquences humaines, psychologiques, sociales, politiques et économiques<sup>63</sup>.

C'est là une façon de souligner, entre autres, comment le choix de concevoir une représentation à partir de l'événement et de sa mémoire oblige à produire de nouvelles formes d'écriture afin d'en repérer, dans le corps social, les multiples métamorphoses. Par ailleurs, on pourrait aussi juxtaposer à ces considérations la problématique soulevée par la reconstruction du centre-ville. Une question certes bien trop large pour être développée ici, mais qui mérite tout de même d'être mentionnée comme exemple tangible du processus d'épuration mémoriel dont la ville a fait l'objet, ce qui n'est pas sans liens avec le geste inaugural de l'amnistie. Certes, à l'encontre de toute prévision, cet effacement était évidemment bien loin d'être réparateur. Car, en réalité, explique Toufic, « la guerre contre les traces de la guerre fait partie des traces de la guerre, signalant ainsi que la guerre se poursuit<sup>64</sup> », mais sous d'autres formes.

C'est ainsi que Beyrouth semble rejouer le même destin qu'Athènes où, rappelle Loraux, suite à la *stásis*, cette « division devenue déchirure<sup>65</sup> » qui définit la guerre civile du Péloponnèse, la première amnistie de l'histoire est venue fixer « dans le temps de la chronologie la décision bien grecque d'oublier la division de la cité<sup>66</sup> », faisant de l'oubli un mythe fondateur. Sauf que, continue l'historienne, « dans son travail d'élimination des traces, la tradition nationale d'Athènes en fait trop<sup>67</sup> » arrivant à interdire toute mémoire du meurtre. Mais, conclut-elle, « disparaissaient les mots de l'oubli, effacés au bénéfice de l'amnistie, restent les maux. Mais qui se rappellerait encore que, dans les malheurs interdits de mémoire, se dissimule cela même qui, dans la tradition poétique, refusait d'oublier ?<sup>68</sup> ». Or, ces images ne participeraient-elles pas, tout comme la création artistique libanaise de l'après-guerre, à la construction d'une nouvelle tradition poétique qui résiste à tout l'impératif

<sup>63</sup> Aïda KANAFANI-ZAHAR, *Le Liban. La guerre et la mémoire*, op. cit., p. 13.

<sup>64</sup> TOUFIC Jalal, « Ruines », tiré de (Vampires): An Uneasy Essay on the Undead in Film », Ed., Sausalito, CA: The Post-Apollo Press, 2003, pp.67-74, tr. fr. G. Salhab dans "We Can Make Rain But No One Came To Ask : Documents from the Atlas Group Archive", Université Concordia, Bibliothèque Nationale du Québec, 2006, p. 23.

<sup>65</sup> LORAUX Nicole, *La cité divisée*, op. cit., p. 20.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 172.

d'effacement ? Du moins, c'est aussi sous le signe de cette volonté de mémoire que l'œuvre de Frank et la mission photographique de Beyrouth se place, façon de faire de l'image un lieu d'écriture de l'événement.



### III Lamia Joreige : *Beyrouth, autopsie d'une ville* (2010)

*Elle doit montrer le corps tout imprimé d'histoire,  
et l'histoire ruinant le corps.*  
Michel Foucault

*Beyrouth, autopsie d'une ville* est une installation multimédia de l'artiste libanaise Lamia Joreige. Depuis sa réalisation en 2010, elle a été exposée dans plusieurs galeries et des expositions d'envergure internationale,<sup>1</sup> dont le Moma de S. Francisco, le Mori Art Museum de Tokyo (2012) et la Biennale de Sharjah (2013). Composée d'une constellation d'images et de textes, cette œuvre représente le tissage subtil que l'artiste entrelace entre la ville et l'histoire en suivant le fil des événements qui les ont façonnées. Par leur représentation, Joreige parvient à démêler les diverses temporalités qui les composent, d'abord les cristallisant sous forme d'inserts visuels et ensuite les recomposant selon une trame narrative.

Bien que *Beyrouth autopsie* partage avec les œuvres de Ristelhueber et de Frank la relation photographique avec Beyrouth et à l'événement historique, nombreuses sont toutefois les raisons pour lesquelles elle s'en différencie. Parmi les principales, on trouve sans doute son mode de présentation, celui de l'installation, et ensuite, l'emploi de la photographie sous forme de documents d'archives auxquels l'artiste juxtapose d'autres médias. Un choix qui situe le travail de Joreige dans cet espace perméable qu'est l'art contemporain et dont la photographie constitue un des acteurs premiers. Au-delà de l'écart qui la sépare des œuvres précédentes, ce qui justifie son inscription dans le cadre de cette recherche relève d'abord, du lien explicité par l'artiste entre l'origine de l'installation et les événements récents de l'histoire libanaise, ensuite de l'usage de la photographie pour la représentation d'événements historiques et finalement, de la déclinaison que l'installation propose du dispositif d'ordre sériel.

De plus, le fil conducteur proposé par le titre, « l'autopsie » de Beyrouth, nous ramène à la problématique de la vision en relation à la construction d'un savoir que Joreige articule tout le long de son parcours. Si l'illustration de l'histoire dans ses plis temporels se déroule dans l'arrière-fond du parcours, Beyrouth en revanche y figure tel l'objet d'une enquête visuelle que l'artiste mène

---

<sup>1</sup> Dans l'ordre, l'installation *Beyrouth autopsie de la ville* a été exposée dans les institutions suivantes : en 2010 au MATHAF, de Doha ; en 2011 au Kunshtalle de Vienne, en 2012 au Moma de S. Francisco dans le cadre de l'exposition *Six Lines of Flight*, et au MORI Art Museum de Tokyo, en 2013 à la Biennale de Sharjah et à la Galerie Art Factum de Beyrouth, l'été 2014 au Musée de Louvain dans le cadre de l'exposition *Ravage. Art et culture en temps de conflit* et en septembre 2014 à l'Espace 104 à Paris lors de l'exposition *Passé simple, Futurs composés*.

s'appuyant sur le fil rouge de l'« autopsie » dans les deux sens qu'on lui reconnaît. Le premier, probablement le plus évident, est représenté par le geste médical visant à établir les causes d'un décès ; alors que le deuxième remonte à l'historiographie grecque des origines où la « déclaration d'autopsie » signifiait l'attestation de la vision directe des faits de la part de l'historien et de laquelle l'écriture de l'histoire procède.

Dans ce cadre, qu'est-ce que l'artiste veut nous faire connaître en exposant ces images ? Quelles implications épistémologiques est-il possible de dégager de cette référence à l'autopsie, et surtout quel rapport pouvons-nous établir entre cette vision et l'histoire ? En effet, bien que depuis Thucydide l'écriture de l'histoire ne se base plus sur la référence à la « déclaration d'autopsie », c'est-à-dire l'affirmation « *j'ai vu* » introduite par l'historien dans le récit pour faire preuve, il reste que l'« histoire de Beyrouth » de Joreige choisissant de s'appuyer sur les images pour produire un savoir autour de son objet, vient en quelque sorte rétablir le rôle de la vision lors de la construction de l'histoire. Mais s'il est vrai d'une part que l'usage de la photographie et des autres médias semble offrir à l'histoire un nouvel accès au passé par le biais de la vision, de l'autre la théorie de l'histoire vient aujourd'hui nous rappeler que la vision historique sur l'événement, vision intelligible, est plutôt la résultante d'une construction, donc d'un *faire* non pas d'un *voir*. Dans ce cas, pour qu'une référence à l'histoire se produise, en plus de la visibilité apportée par les images, il faudrait également qu'une lisibilité s'installe, façon de faire de l'événement l'objet d'une construction, et non seulement d'une vision. D'où le déplacement de la seule vision apportée par le médium à la construction d'un regard sur l'événement qui se fait à partir de l'image afin de produire une vision intelligible du réel.

Finalement, ce que nous proposons de reconnaître dans ce montage de textes et d'images c'est une relation à l'histoire qui, franchissant l'espace de la représentation, touche aux mécanismes de sa construction. Une référence que, comme on le verra, *Beyrouth autopsie* décline plus particulièrement sur le plan temporel. Car il ne s'agit pas seulement d'exposer l'écriture de l'histoire, mais aussi de montrer les temps qu'elle mobilise lors de son écriture. Or, comment déplier, au moyen des images, l'articulation complexe de temps et d'opérations sous-jacente à l'écriture de l'histoire ? Et quel rapport établir entre cette construction et la double référence à l'autopsie ? C'est donc dans le périmètre érigé par ces questions que notre analyse prend forme.

## Les temps de l'histoire : une question d'exergue.

Une toile d'images et de textes : voici ce qui se présente au spectateur qui s'approche de l'installation *Beyrouth autopsie*. Les images provenant de différents médias, de la photographie d'archive à la vidéo, de l'estampe à la projection, c'est la même gamme de tonalités chromatiques qui les réunit sur le plan visuel, entre le gris des photographies et les insertions bleues, une référence partagée à la mer de Beyrouth et à l'écran des images télévisées. Reliant les différents éléments, ces liens orientent le regard du spectateur qui se déplace d'une image à un texte comme d'un événement à l'autre, selon un itinéraire où tout déplacement dans l'espace tient, à la fois, de l'ordre du temps. Ce que Joreige vise par cette construction est effectivement un itinéraire, aussi bien spatial que temporel, à travers lequel parcourir l'histoire de Beyrouth. Mais avant de regarder de plus près cet itinéraire composé d'événements réels et d'autres d'ordre mythique, essayons d'abord, de repérer les lignes essentielles autour desquelles il s'organise.

Articulée en trois chapitres, cette narration part du passé lointain, lors d'une première destruction de la ville advenue en 143 av. J.C. pour se terminer dans un futur lointain, en 2058 où l'image projetée nous montre la côte désormais déserte, ce qui reste d'une ville désormais disparue. Dates, événements, citations, images : voici ce qui façonne ce parcours qui, telle une mosaïque, tente de reconstruire les marques laissées dans la ville par les divers événements historiques ainsi que les mythes qui l'entourent<sup>1</sup>. Appelé à suivre son déroulement, le spectateur se trouve introduit dans un schéma temporellement orienté qui s'instaure dès la première partie. À cet effet, l'organisation temporelle choisie pour les différents chapitres joue sans doute un rôle central. Joreige la construit sur deux niveaux : d'une part, à travers le système de datation qui encadre à la fois les textes et les images, de l'autre, par le choix de différents médias utilisés (photographies d'archives, vidéos, projections) dont la consistance visuelle n'est pas sans référence aux différentes époques. Le tout esquisse une parabole temporelle qui oriente le spectateur tout le long du parcours : du passé lointain de la ville vers un futur imaginaire et apocalyptique, et ce à partir du présent, lieu temporel où le parcours se construit. Déjà annoncées en exergue, les craintes de l'artiste face aux « événements tragiques » les plus récents semblent se profiler, finalement, dans le troisième chapitre, où l'image *projette* vers celui qui regarde ses inquiétudes au sujet du destin de la ville.

---

<sup>1</sup> Pour que le spectateur puisse s'orienter entre faits réels et faits inventés, l'artiste propose un système d'identification différencié : les faits réels sont accompagnés d'une lettre suivant l'ordre alphabétique (A,B,C,D...), alors que les faits inventés sont notés par un numéro en ordre croissant (1,2,3...).

L'alternance des médias utilisés semble, d'ailleurs, appuyer cette lecture. Face aux photographies d'archives et aux vidéos d'abord, et au dispositif de superposition d'images ensuite, dans le troisième chapitre le mécanisme de la projection, tout en réduisant la consistance de l'image, passée et présente, affiche l'indétermination d'un futur seulement projeté. Ainsi, ce sera moins la ville (ou ses restes) qui fera l'objet de la projection, que les fantômes qui habitent son propre présent. C'est d'ailleurs en raison de cette anxiété que la disparition de Beyrouth est évoquée selon un double regard : prospectif et rétrospectif. Car si, d'une part, la disparition de la ville est située par l'artiste dans un avenir lointain (en 2058), de l'autre, c'est précisément la projection de cette disparition qui oriente son regard vers le passé à la recherche d'autres contextes historiques où la ville de Beyrouth était également à risque de destruction. Le fil conducteur de cette narration, étant la reconstruction au moyen des images des événements les plus marquants traversés par la capitale libanaise dans le passé. Comment Joreige la réalise-t-elle, et quelles implications cela produit-il sur le plan temporel ?

Afin d'apporter quelques éléments de réponse à cette question, il est important de prendre en considération le point de vue temporel à partir duquel la narration se construit. C'est Joreige elle-même qui nous le précise, plaçant en exergue de son installation un propos intéressant qu'on tentera de lire selon la fonction que Derrida lui attribue : celle de « pré-archiver un lexique qui, dès lors, devrait faire la loi et *donner l'ordre*, fut-ce en se contentant de nommer le problème, c'est-à-dire le sujet<sup>1</sup> » :

Since 2005 a series of tragic occurrences have disrupted our everyday lives in Beirut, from numerous political assassinations to a war with Israel in summer 2006 and a potential civil war in May 2008. Each time I believed Beirut would vanish. The constant anxiety led me to explore *past and future temporalities* in search of other specific moments when Beirut was endangered. Hence I became absorbed in the city's possible history, one filled with tragic events yet haunted by obscure and unrevealed periods.

Nous voici donc confrontés à un paradoxe, car ce qui « donne l'ordre » à ce parcours est précisément ce « désordre du monde<sup>2</sup> » par lequel, remarquait Brecht, l'art a toujours été mobilisé. Face à ces *abdath* (expression libanaise pour « événements ») qui viennent constamment secouer l'horizon politique et la vie quotidienne du Liban, l'association que produit Joreige est significative. Elle vise à

<sup>1</sup> DERRIDA Jacques, *Mal d'archive*, Paris : Galilée, 1995, p. 19.

<sup>2</sup> BRECHT Bertold, « Exercices pour comédiens », dans *L'art du comédien. Écrits sur le théâtre*, tr. fr. J.M. Valentin, Paris : L'Arche, 1999 : « Lé désordre du monde, voilà le sujet de l'art. Impossible d'affirmer que, sans désordre, il n'y aurait pas d'art, et pas davantage qu'il pourrait en avoir un : nous ne connaissons pas de monde qui ne soit pas désordre. [...] Si pacifique que parût le conte rendu qu'on en faisait, il parle de guerres, et quand l'art fait la paix avec le monde, il l'a toujours signée avec un monde en guerre », p. 121.

identifier dans l'histoire de la ville des situations semblables, l'intention étant d'identifier des régularités, des ancrages qui fonctionnent comme sources d'explication pour le contexte actuel. Autrement dit, il s'agit de relier la réalité présente de la ville à d'autres contextes, d'autres horizons temporels qui représentent une grille de lecture pour le présent. Mais dans un tel contexte, quel rôle assigner à la référence au futur établi par le dernier « chapitre » de l'installation ? L'histoire, pourrait-on remarquer, tout au plus s'arrête au présent, le futur en tant qu'objet étant exclu de sa vision. Et pourtant, nous rappelle Koselleck, la référence au futur, à cet « horizon d'attente », figure comme la catégorie qui, avec « l'espace de l'expérience », contribue à orienter la connaissance de l'histoire. En effet, ce sont ces temps subjectifs, intérieurs, qui définissent l'expérience de l'histoire et dans l'écart desquels, note Koselleck, « s'accomplit le temps historique<sup>1</sup> ». Car, explique-t-il :

Les temps historiques sont repérables quand notre regard se porte là où le temps se révèle ou s'accomplit subjectivement, et l'homme considéré comme un être historique : dans le rapport du passé et du futur qui constitue le présent qui chaque fois se dérobe. La nécessité de rapporter l'un à l'autre le passé et le futur, afin tout simplement de pouvoir exister, est inhérente à tout être humain<sup>2</sup>.

Malgré le fait qu'elle soit traitée par Joreige sous l'angle de la fiction, la référence au futur fonctionne tel un indicateur temporel qui lui permet de poser les temps historiques au centre de son enquête. Là où pour « temps historique », d'après Marc Bloch, on considère « le plasma même où baignent les phénomènes et comme le lieu de leur intelligibilité<sup>3</sup> », c'est-à-dire le temps objectif ou « chronologie naturelle » selon lequel les événements s'ordonnent, mais aussi l'acte de compréhension dont ils font l'objet et qui, à son tour, est temporellement orienté. Car, explique Koselleck, assumer que le travail de l'historien soit orienté par son point de vue signifie également accepter que cette relativité concerne aussi la dimension temporelle<sup>4</sup>. L'historien, en effet, opère de son propre présent, une temporalité étant partie intégrante de la connaissance qui en dérive, ne serait-ce, comme le souligne de Certeau, que par les techniques utilisées comme outil de compréhension des sources.

---

<sup>1</sup> KOSELLECK Reinhart, « Temps et histoire », *Romantisme*, 1987, n° 56 pp. 7-12, p. 9. Du même auteur voir aussi : *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Franfort-sur-le Main : Éditions Suhrkamp, 1979, tr.fr J. Hooek e M.C. Hooek, *Le futur passé. Contribution sémantique des temps historiques*, Paris : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1990, voir notamment « Point de vue, perspective et temporalité », pp. 161-187 et *L'expérience de l'histoire*, Paris : Seuil/Gallimard, 1997, pp. 98-117.

<sup>2</sup> KOSELLECK Reinhart, « Temps et histoire », *op. cit.*, p. 10.

<sup>3</sup> BLOCH Marc, *Apologie pour l'histoire ou le métier de l'historien*, *op. cit.*, p. 4-5.

<sup>4</sup> KOSELLECK Reinhart, *Le Futur passé*, *op. cit.*, pp. 170-175.

Dans ce travail d'interprétation et de lecture du passé, la récente reconnaissance du rôle des affects dans l'écriture de l'histoire, soulignée par ailleurs aussi par l'exergue de Joreige, vient davantage attester la circulation de temps mobilisés lors de l'opération historiographique. Sur les traces de Nicole Loraux, l'historienne Sophie Wahnich décrit la notion d'affect comme étant « historiquement déterminée par l'histoire collective, mais aussi par les histoires familiales et individuelles<sup>1</sup> », ce qui lui permet d'agir en tant que « passerelle », et de « postuler un autre temps » celui du « récurrent, le temps du répétitif<sup>2</sup> ». Le même suggéré par Joreige, dont l'œuvre représente la tentative de tracer des liens entre les différentes occurrences afin de faire ressortir les différents événements qui ont caractérisé l'histoire de Beyrouth selon l'ordre de la répétition. On disait que l'exergue « nomme le problème ». Celui posé par Joreige est finalement d'ordre historique, car ce qui fait l'objet de son enquête ce n'est pas seulement la relation au passé, mais aussi le croisement de temporalités qui se produit lors de l'écriture de l'histoire. Le moment est donc venu d'aller voir plus en détail comment l'artiste parvient à l'explorer.

## Chapitre I : Histoire de (la possible disparition de) Beyrouth

Voici résumé le propos de Joreige : re-parcourir une série d'événements marquants du passé de Beyrouth afin d'en produire un récit, le récit de l'histoire de Beyrouth. Son itinéraire commence en 143 av. J.C., lors de la destruction de la ville par la main de Diodote Tryphon, ainsi que première d'une longue série de circonstances tragiques qui ont marqué le passé de Beyrouth :

La tourmente de la guerre civile qui secoua le royaume séleucide, vers le milieu du siècle, n'interrompt pas longtemps ce début de prospérité, bien que la ville, demeurée légitimiste, fût ruinée par l'usurpateur Diodote Tryphon qui en fit incendier et raser les bâtiments entre 143 et 138 av. J. C<sup>3</sup>.

Afin de représenter cet épisode, voici une photographie des vestiges anciens dont on ne possède toutefois pas la référence exacte. Tout de suite après, mais déplacé vers le bas, un écran montre une

---

<sup>1</sup> WAHNICH Sophie, « Sur l'anachronisme contrôlé », *CLIO, Histoire, Femmes et sociétés & Espace Temps*, n°s 87-88/2004, p. 145.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> KASSIR Samir, *Histoire de Beyrouth*, *op. cit.*, p. 54.

image fixe du mausolée de Rafiq Hariri<sup>1</sup> sur la place des Martyrs à Beyrouth. Puis, en avançant dans l'itinéraire, nous retrouvons des photographies d'archives représentant des vues anciennes de Beyrouth<sup>2</sup>, une photographie des vestiges archéologiques de son centre-ville, ainsi que des reproductions de certaines pièces du Musée National de Beyrouth et des estampes. Enchaînant chronologiquement les images et les textes, reliés les uns aux autres selon une trajectoire précise, l'artiste associe à ces groupements d'image-texte autant d'événements, d'ordre réel et mythique, de manière à tracer, dans de ce premier chapitre, une parabole allant du passé lointain de la ville jusqu'à l'époque contemporaine.



**Fig. 20, *Beyrouth autopsy*, chapitre I, Biennale de Sharjah, 2010**

© Lamia Joreige & Taymour Grahne Gallery, New York

Évoqué par ces photographies en noir et blanc, le passé est retracé ou bien à partir de l'ancien profil géographique de la ville, ou bien par son architecture, ou bien selon les diverses couches temporelles signifiées par la représentation photographique de pièces ou de sites archéologiques. Dans ce

<sup>1</sup> Ancien premier ministre libanais mort lors d'un attentat en 2005 suite aux événements du « printemps libanais ».

<sup>2</sup> Comme nous l'avons déjà remarqué, l'absence de légende nous empêche d'attribuer une référence temporelle à ces vues de Beyrouth. Toutefois, un rapprochement avec les photographies de la collection Fouad-Debbas nous laisse imaginer que les images choisies par Joreige remontent à la fin du XIXe siècle.

contexte, la référence à l'époque contemporaine apportée par des images-écran fixes et sans l'accompagnement du texte intervient de manière presque intempestive. Il s'agit de la représentation des lieux symboliques de la ville actuelle, tel que le mausolée dédié à Rafik Hariri ou la Place des Martyrs, ou encore de l'enregistrement vidéo d'événements récents comme les bombardements israéliens sur la ville en 2006, enregistrés par la chaîne El-Jadida. Des interventions visuelles qui s'interposent en brisant la cohérence temporelle. Façon d'illustrer l'époque contemporaine du Liban déjà décrite dans l'exergue, le barycentre temporel où l'artiste se positionne et d'où elle regarde l'histoire. Loin d'être uniforme, la plateforme temporelle qui se dessine entrelace ainsi passé et présent sans solution de continuité, la trame événementielle étant le fil rouge qui guide l'ensemble du parcours.

Ce que nous observons tout au long de l'œuvre de Joreige est donc un délicat travail de reconstruction qui se produit autour de chaque événement. Définitivement sorti de l'espace de la représentation, du moins dans sa forme paroxystique, l'événement historique n'est pas la résultante d'une vision directe, mais d'une construction plus complexe et différée. Les faits du passé que Joreige cherche à reconstruire, ne pouvant être accessible à son regard, c'est dans leur trace qu'ils doivent être observés. C'est en ce sens que l'artiste pose un geste d'histoire. Car, selon l'étymologie du terme d'*histor* (du verbe *historein*) déjà mentionnée dans le chapitre précédent, c'est précisément, car il « ne voit pas » que l'historien donne lieu à son enquête. Ainsi, loin de correspondre à une simple illustration, l'image constitue le centre névralgique de son retour sur le passé ; façon d'en mettre en valeur la force documentaire, certes, mais aussi de lui conférer un caractère d'historicité qui ne relève pas seulement de la représentation, de ce que l'image montre, mais aussi du travail d'enquête dont elle fait l'objet. En tant qu'objet d'un regard documentaire, c'est-à-dire interprété en relation à l'événement en qualité de trace, les images sont accompagnées d'un texte, cette légende qui, comme annoncé déjà par Benjamin et plus tard par Barthes, était destinée à devenir un élément essentiel pour la lecture du cliché<sup>1</sup>. Afin de reproduire une lecture des événements historiques, chaque élément textuel et visuel dessine autour de celui-ci un réseau de significations que le spectateur est invité à réactiver suivant les liens tracés par l'artiste.

De plus, des extraits de textes historiques, de textes littéraires, et de notes de l'artiste viennent aussi orienter le spectateur dans la lecture des images. Parmi les références les plus significatives, l'on remarque l'*Histoire de Beyrouth* de Samir Kassir, et le roman *Une mémoire pour l'oubli* de l'écrivain

---

<sup>1</sup> BENJAMIN Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *Œuvres III, op cit.*, p. 286.



palestinien Mahmoud Darwich<sup>1</sup>. Ordonnés selon une temporalité chronologique, du moins pour ce qui concerne le premier chapitre, c'est à ces associations de photographies et de textes que revient la fonction de reconstruire les différents événements historiques. Mais comment cette liaison se produit-elle ? Pour le comprendre, il sera nécessaire de suivre différents passages : d'abord, en revenant sur la relation entre l'image et le texte pour ensuite aller voir comment cette combinaison est associée à l'événement historique.



**Fig. 21, *Beyrouth autopsy, chapitre I* détail, Moma, San Francisco, 2012**

© Lamia Joreige-Taymour Grahne Gallery (NYC)

Comme nous l'avons déjà remarqué lors de notre premier chapitre en analysant l'usage journalistique de l'image, l'association entre texte et image se bâtit sur un ensemble de relations visant à véhiculer un message qui, dans ce cas, relève de la représentation des événements historiques

<sup>1</sup> DARWICH Mahmoud, *Dhâkyra li-l-nisyan*, Beyrouth, 1987, tr. fr. Yves Gonzalo-Quijano et Farouk Mardam-Bey, *Une mémoire pour l'oubli : le lieu, Beyrouth, le temps, un jour d'août 1982*, Arles : Actes du Sud, 1994. Selon les indications de l'artiste, les autres textes relèvent des références suivantes : Philip Hitti, *Tarikh Loubnane*, Beyrouth : Éditions Dar al Thakafa, 1959 ; Saleh Bin Yahya, *History of Beirut*, Beyrouth : Éditions Dar el-Machriq ; Nina Jidedjian, *Beirut, A city of contrasts*, Mansourieh : Aleph, 2008 ; Ibn Tulun, *Mufakabat Al Khilan*, Beyrouth : Éditions Dar al Kutub al-Ilmiyah, 1998 ; Sami El-Masri, *Beirut: The City an dits Crafts in the Medieval Period* (Thèse de doctorat), Université libre de Berlin, 1999 ; Joseph Chami, *Le Mémorial du Liban*, Paris : Éditions Henri Berger, (9 volumes), 2002-2014.

majeurs de l'histoire de Beyrouth. Afin de comprendre la structure de ce message, nous avons trouvé dans les analyses de Barthes au sujet de la « rhétorique de l'image » un appui essentiel. D'après sa lecture, le message qui se dégage des relations entre image et texte s'avère être de trois types : « un message linguistique, un message iconique codé et un message iconique non codé<sup>1</sup> ». Placés par Joreige en guise de légende, les textes ont la finalité d'offrir au spectateur une mise en contexte à l'intérieur de laquelle l'image se situe. Tel que Barthes l'explique, les fonctions du message linguistique en relation au message iconique seraient de deux types : « d'*ancrage* et de *relais*<sup>2</sup> ». D'ancrage, car elle permet d'enraciner la polysémie inhérente à toute image ; en fait, en offrant des éléments de réponse à la question « *qu'est-ce que c'est ?* », la légende propose au spectateur une clé de lecture, « une description dénotée de l'image<sup>3</sup> », une ligne directive d'après laquelle l'image trouverait sa signification essentielle, concernant donc son interprétation et non pas son identification. Ce qui, par conséquent, permet d'exclure des pistes de lecture qui ne seraient pas pertinentes. Plus rare, la fonction du « relais » décrit entre texte et image un « rapport complémentaire », c'est-à-dire que « l'unité du message se fait au niveau supérieur, celui de l'histoire, de l'anecdote, de la diégèse<sup>4</sup> » ; d'où sa plus grande proximité au langage cinématographique. Finalement, conclut Barthes, la propriété essentielle de la photographie concerne la capacité de transmettre un « message littéral », et de provoquer une conscience de « *l'avoir-été là* » de la chose. Il s'agit, précise Barthes, « d'une catégorie nouvelle de l'espace-temps : locale et immédiate et temporelle et antérieure, d'une conjonction illogique entre l'*ici* et l'*autrefois*<sup>5</sup> ».

Maintenant, à la lumière des analyses barthesiennes, comment lire les interactions entre textes et images élaborées par l'œuvre de Joreige ? Plus précisément, comment ces associations développent-elles une lecture de l'événement historique, l'inscrivant dans un double régime de visibilité et de lisibilité ? Considérant que *Beyrouth autopsie* s'organise sur la production et sur la liaison entre ces noyaux signifiants de textes et d'images, on comprendra que la question n'est pas sans importance. Aussi, d'après l'horizon plus large tracé par cette recherche, il s'agit de voir comment les modalités de représentation de l'événement proposées par Joreige viennent s'inscrire dans le cadre du parcours réalisé jusqu'ici. Pour ce faire, essayons d'approcher notre regard et d'observer cette construction plus dans le détail. Mis à part les images-écrans et quelques textes qui figurent isolés,

<sup>1</sup> BARTHES Roland, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, 1964, pp. 40-51, p. 42.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 47.

pour la plupart chaque événement est représenté par l'association d'une image photographique entourée d'un cadre blanc et d'un petit texte qui fait office de légende. Par exemple, 1110 apr. J.-C., époque de croisades, Joreige fait référence à un événement en particulier : le siège de la ville par Badouin avec le soutien de Bertrand de Toulouse, comte de Tripoli :

La bataille dura deux mois. Les tours du siège, construites avec du bois coupé dans les forêts du promontoire, furent détruites une première fois par les défenseurs puis bientôt reconstruites, avant que la représentation d'une flottille égyptienne obligeât les croisades à faire retraite. De retour d'une flotte de quarante bâtiments, Badouin réussit enfin à prendre la ville, aussitôt mise à sac pendant qu'on en déportait les habitants, ainsi que le rapporte Ibn al-Qalânisi<sup>1</sup>.

À cette référence historique tirée du texte de Samir Kassir et accompagnée de la date, Joreige juxtapose une image photographique en noir et blanc qui représente en une vision « récente » la baie de Beyrouth envahie par une flotte militaire, mais de laquelle, toutefois, on ne dispose d'aucune information permettant de l'identifier. Or, comment comprendre cette interaction ? Ce que l'on remarque, avant tout, c'est le décalage temporel évident et inévitable, qui s'installe entre le texte et l'image. Ne disposant pas d'images de l'événement en question, afin de « reconstruire » visuellement l'événement historique Joreige se trouve à établir des relations entre éléments temporels hétérogènes. Ainsi, le message linguistique, bien qu'il exerce un rôle d'ancrage envers l'image, voit ce rôle mitigé par le décalage temporel existant entre les deux éléments, l'information apportée par le texte ne répondant pas exactement à l'interrogation « *qu'est ce que c'est ?* » soulevée par l'image.

Néanmoins, pouvons-nous définir comme total le décalage existant entre les deux éléments ? À cette question on doit répondre par la négative, car c'est précisément la référence à la « flotte de quarante bâtiments » apportée par le texte historique qui nous permet de reconnaître la correspondance existant entre l'écrit et le visuel. En effet, au-delà de l'écart temporel, l'image, une photographie de la baie de Beyrouth envahie par une flotte militaire, répond précisément à un élément du texte qui signale la menace de l'occupation de la ville. Pour cela, lors de la lecture du cliché, le spectateur aura tendance à faire converger le message culturel et perceptif de l'image vers celui apporté par l'écrit, créant une seule unité signifiante qui vise à attribuer au message iconique la dimension événementielle véhiculée par le texte. C'est-à-dire : il s'est produit quelque chose qui a mis en péril la ville et que la photographie nous amène à visualiser. Ce qu'elle offre à l'événement

---

<sup>1</sup> KASSIR Samir, *Histoire de Beyrouth*, op. cit., p. 76.

historique est donc un contexte visuel qui, par l'interaction avec le texte, permet au spectateur de produire sa propre image de l'événement. En somme, si d'une part le texte, par la référence à l'événement historique, oriente la perception de l'image, de l'autre la photographie, en raison de son caractère dénoté, apporte la référence visuelle à « l'avoir-été-là » de quelque chose, référence indirecte à événement historique signalé par le texte. Finalement, la référence à l'événement n'est pas l'apanage exclusif du texte ou de l'image, mais du croisement signifiant du message linguistique et iconique.

Mais si dans ce cas, la correspondance entre le texte et l'image reste perceptible, dans d'autres elle se fait plus difficile à saisir. Par exemple, dans le cas du tremblement de terre qui, en 551 apr. J.C. détruisit Beyrouth, Joreige associe cet épisode à une photographie représentant un site archéologique de la ville ; ou encore, pour la conquête par le Sultan Salem ed Din Khalil en 1191 apr. J.-C., voici paraître une photographie anonyme de vestiges anciens. Les événements historiques mentionnés ne possédant pas leur propre image photographique, c'est par la médiation du texte que Joreige établit leur relation à l'image. Dans ce cas, ce sera moins le message littéral qui compte, que la portée symbolique de la photographie, d'où la nécessité de circuler entre le texte et l'image afin d'en identifier les connexions. Dépourvue d'une véritable légende, la photographie trouve ainsi son ancrage dans le texte historique qui lui est associé et qui contribue de ce fait à orienter la perception de l'image du spectateur. Un dernier exemple : 1773, date des bombardements russes subis par Beyrouth suivis par l'invasion de la ville en 1774<sup>1</sup>. Dans ce cas, l'image choisie se compose de trois clichés datés respectivement de 1899 et de 1903-1904 et provenant d'un studio photographique local (Dimitri – Tarazi Beyrouth, Damas, Jérusalem), les trois représentant des navires français et américains dans le port de Beyrouth. S'il revient au spectateur le rôle d'interpréter ces associations, il reste toutefois que l'événement est écarté de toute référence visuelle directe pour s'inscrire dans un réseau de significations provoqué par l'interaction entre le texte et l'image et que le spectateur est libre de développer. La visibilité de l'image ne se suffisant pas à elle-même pour signifier l'événement, c'est par le croisement avec les informations apportées par le texte qu'elle se soumet à un régime de lisibilité, de même que l'image à son tour confère à la narration un support visuel.

Finalement, ce que ces analyses nous ont permis de mettre en valeur relève du travail de reconstruction que l'artiste réalise autour de chaque événement historique. S'appuyant aussi sur les critères journalistiques relatifs à l'emploi de la légende, question déjà soulevée lors du premier

---

<sup>1</sup> KASSIR, *Histoire de Beyrouth*, *op. cit.*, : « Un nouveau bombardement russe, à la demande de Dahir et de Youssef, fut déclenché co Samir ntre Beyrouth en août 1773 sans souscrire de réactions de la part des Ottomans. [...] Entrés dans la ville en octobre, les russes y restèrent jusqu'en février 1774 », p. 95.

chapitre<sup>1</sup>, ce que Joreige vise à développer c'est une relation à l'événement qui, comme dans le cas de l'écriture de l'histoire, ne fait pas l'objet exclusif d'une dénotation, mais plutôt d'une construction. Ce qui nous donne la possibilité de revenir ici sur la question du référent, considérée aussi bien d'un point de vue photographique qu'historique. Nous avons déjà constaté, en effet, comment l'écart existant entre le cliché et le texte force le spectateur à prendre en considération l'image sans se limiter au lien au référent dont elle est porteuse. La finalité d'une telle opération étant de créer des liens signifiants entre le texte et l'image dont l'interaction permettrait de faire de l'événement historique le référent partagé entre dispositifs textuels et visuels. Non plus l'apanage de l'image seule, l'événement devient ainsi la résultante du frottement entre l'image et le texte. Outre nous rappeler que tout cliché ne se limite pas à produire une adhésion au réel, et que tout « fait photographique », observent About et Chéroux<sup>2</sup>, relève d'une construction, cette considération nous amène également à mentionner ici l'un des piliers principaux de la Nouvelle Histoire. Car tout comme en photographie, il s'agit aussi en histoire de considérer le fait historique comme étant la résultante d'une œuvre de reconstruction menée par l'historien, et donc aussi de la position théorique qu'il assume au terme de son parcours de documentation et d'interprétation. Du « fait brut » de l'histoire positiviste, et que déjà la photographie, d'après les observations de Benjamin et Kracauer, permettait de remettre en question, voici que l'œuvre de Joreige offre à la question du référent une nouvelle forme visuelle. De même que la représentation historique n'est pas un simple compte-rendu des faits tels qu'ils se sont produits, ainsi la photographie fonctionne comme une interprétation du texte et non pas comme son illustration.

Certes, d'un point de vue visuel, ceci fait ressortir la « faiblesse » de l'image qui, dépourvue de toute information permettant de l'inscrire dans un contexte, ne parvient pas seule à nous renseigner sur le message qu'elle nous apporte. Une considération que, d'ailleurs, la lecture du daguerréotype des frères Langenheim nous avait déjà permis de réaliser. Néanmoins, cela ne vient pas effacer la force expressive de la photographie qui, malgré l'écart qu'elle entretient avec le texte, parvient tout de même à en amplifier la portée signifiante développant autour de celui-ci une multiplicité de relations visuelles. Finalement, de même qu'en histoire, la vision seule n'est pas porteuse d'un savoir historique, ainsi l'approche de Joreige vise à détacher la photographie de la relation directe à

---

<sup>1</sup> LAVOIE Vincent, « Le fardeau des mots », *op. cit.*, p. 95 : « fournir des informations relatives à l'image, orienter le regard du lecteur vers les éléments les plus significatifs de l'image, favoriser les interactions parmi les images d'une série, mettre en valeur l'information visuelle et la lier à l'ensemble des composantes du reportage. ».

<sup>2</sup> ABOUT Ilse, CHÉROUX Clément, « L'histoire par la photographie », *Études photographiques*, *op. cit.*, pp. 11-14

l'événement, sans pour autant nier le potentiel de connaissance dont elle dispose. Et qui, au contraire, correspond au levier autour duquel l'installation s'organise.

### « Déchiffrer un espace blanc »

L'analyse menée jusqu'ici du premier chapitre de l'œuvre de Joreige a vu au centre de notre réflexion la relation entre les images et les textes. Cependant, au-delà de ces insertions visuelles et scripturaires il existe un dernier élément qui mérite aussi d'être considéré. Il s'agit de la surface d'appui sur laquelle les pièces sont installées, cet arrière-fond blanc qui, à l'instar d'une page blanche, accueille le récit de l'histoire de Beyrouth rédigé par l'artiste. Une association qui vient davantage illustrer le lien entre lisibilité et visibilité autour duquel l'œuvre s'articule : d'une part le récit qui se fait tableau, de l'autre les images qui s'organisent sous forme de texte. Or, si l'on considère cette composition dans son ensemble, il devient inévitable d'interroger la fonction remplie par ce fond blanc qui se prête à être exploré selon plusieurs angles de vue, les mêmes que ceux mobilisés par l'installation elle-même, à savoir le plan visuel, narratif, et celui de la théorie de l'histoire. C'est donc en relation à ces différents niveaux de lecture que la question sera abordée.

Que serait-il, donc, cet espace blanc ? Quelle relation entretient-il en relation aux images et surtout, quelle fonction lui attribuer vis-à-vis de l'ensemble de l'œuvre ? Tout d'abord, et tel qu'il a déjà été annoncé, la première fonction qu'il est possible de reconnaître à cet arrière-fond est certainement celle d'un support, mais dont la mission semble d'emblée dépasser la dimension physique de surface d'appui. Ce blanc ou ce « vide » qui le caractérise, loin de correspondre à l'absence de quelque chose, représente avant tout ce qui permet aux divers éléments d'être exposés et donc regardés. En ce sens, cet espace blanc entretient avec les images et les textes une relation semblable à celle que Louis Marin reconnaît au cadre, lequel, permettant d'*exposer* la toile, détient les conditions de visibilité du tableau<sup>1</sup>. Exposer, c'est-à-dire « disposer de manière de mettre en vue<sup>2</sup> », donc « montrer » ou « faire voir » dans le sens littéral du terme.

De plus, de même qu'il rend visible chaque élément, cette surface leur offre une plateforme commune à partir de laquelle il devient possible de créer des liens entre les images et les textes qui

<sup>1</sup> MARIN Louis, « Lire un tableau en 1639 d'après une lettre de Poussin », dans *Pratiques de la lecture, op. cit.*, p. 109.

<sup>2</sup> Entrée « Exposer » du *Trésor de la langue française. Tome seizième : dictionnaire de la langue du 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècle, 1789-1960*, Bernard Quemada (dir.), Paris : CNRS GALLIMARD, 1971-1994.

partagent le même plan. C'est d'ailleurs ce que réalise Joreige, traçant des lignes entre un événement et l'autre, trajets qui, tel des connecteurs visuels, orientent le spectateur tout au long de son parcours. Finalement, une étude de ces distances et des rapports spatiaux existant entre chaque pièce mettra en valeur l'œuvre de montage qui progressivement émerge dévoilant le travail de construction sous-jacent à cet ensemble. Voici donc cet espace blanc se révéler comme lieu de monstration et de construction. Mais, du point de vue des relations signifiantes développées entre les images, quel rôle lui assigner?

Dans son étude de l'*Atlas Mnemosyne* de Warburg, Didi-Huberman se trouve confronté à une situation visuellement similaire à celle qui fait l'objet de notre réflexion, les images de l'atlas étant disposées sur des planches de tissu noir et juxtaposées l'une à côté de l'autre. Bien que le travail de Warburg était animé par un propos différent, ce qui nous amène à évoquer ici cette référence relève de la réflexion conduite par Didi-Huberman autour des zones « médianes » existantes entre les images. D'après sa lecture, elles représentent « bien autre chose qu'un simple arrière-plan ménagé pour disposer les divers éléments du puzzle. Elles sont parties prenante du puzzle lui-même. Elles offrent au montage son *espace de travail* lui-même<sup>1</sup> ». Finalement, d'après la définition du cinéaste Vertov, Didi-Huberman attribue à ces distances la fonction d'*intervalle*, c'est-à-dire de « passage d'un mouvement à l'autre<sup>2</sup> », ce qui dans un sens plus large renvoie au mouvement qui organise les différents éléments dans son ensemble. En ce sens, l'intervalle se confirme être la pierre de touche du travail d'agencement des images. Mais il y a plus. Strictement relié au dispositif de la série, et tel que l'œuvre de Joreige l'illustre aussi, l'intervalle devient alors lieu de production du sens, cet « espace de travail » où les liens *entre* les images prennent forme, sans pour autant décrire des dynamiques de type causal. En somme, de par sa relation au montage, l'intervalle décrit un espace de construction où des liens entre les images établis à partir de la surface imagée viennent s'articuler et se développer sur un plan signifiant non forcément lié à la sphère du visible. Cette considération nous amène à avancer qu'une telle solution formelle n'est pas sans retombées sur le plan narratif que l'installation vise à reproduire.

Afin d'approfondir cet aspect, nous avons trouvé dans les analyses de Ginzburg au sujet de l'*Éducation sentimentale* de Flaubert un appui intéressant. Ce qui mène l'historien à cet ouvrage c'est notamment l'intention de « déchiffrer un espace blanc<sup>3</sup> » que le romancier français insère entre les

<sup>1</sup> DIDI-HUBERMAN George, *L'Image survivante*, *op. cit.*, p. 496.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> GINZBURG Carlo, « Déchiffrer un espace blanc », dans *Rapport de force. Histoire, rhétorique, preuve*, Paris : Gallimard/Le Seuil, 2003, pp. 87-97.

chapitres V et VI de la dernière partie de l'œuvre. Déjà remarqué par Proust<sup>1</sup>, cet espace blanc attire aussi l'attention de Ginzburg qui s'interroge sur le rôle joué par cet « intervalle » vis-à-vis de la narration. Sa lecture détaillée des extraits immédiatement précédents et successifs à ce « blanc » du manuscrit de Flaubert le portera à affirmer que le « recours à l'espace blanc renforce le choc produit par un brusque tournant de l'intrigue<sup>2</sup> ». Autrement dit, non seulement ce choix formel interagit directement avec la narration, mais il intervient sur elle sur le plan stylistique, renforçant un moment précis de son développement. Afin d'expliquer les passages en questions, à la fois du point de vue du style et de l'écart inscrit entre eux, Ginzburg mobilise la catégorie du « montage cinématographique ». D'après sa lecture, l'espace blanc viendrait s'insérer dans la logique visuelle introduite par Flaubert dans les passages en question visant à produire une « fragmentation de la réalité par des courtes scènes<sup>3</sup> ». De façon cohérente à cette même dynamique, l'espace blanc serait inséré afin de créer une césure, un moment d'attente entre un passage et l'autre. Or, ne serait-ce pas également en assemblant des « courtes scènes » que Joreige rédige ce premier chapitre de l'histoire de Beyrouth ? Dans ce cas, l'espace blanc qui entoure et accompagne la disposition des différentes pièces dans l'espace agit sur le déroulement de la narration, accentuant la dimension de surgissement des épisodes historiques qui interviennent sur la surface monochrome comme autant d'événements visuels.

Or, du point de vue de la construction du savoir historique, cette alternance entre l'espace blanc et les images vient ici illustrer la tension qui existe entre la dimension discontinue apportée par l'événement et le continuum qui, au contraire, est visé par toute œuvre d'histoire. Introduisant des écarts entre un mouvement et l'autre, Joreige parvient à reproduire sous une autre forme une dynamique semblable à celle déjà observée chez Frank. Elle concerne la tentative de construire une représentation de l'événement historique qui n'efface pas le caractère discontinu propre à sa manifestation. Ce faisant, c'est aussi l'enchaînement de type causal qui se trouve remis en cause car il est remplacé par une association plus complexe de faits représentée par la dissémination des images dans l'espace. En effet, si lors d'un premier regard on aurait pu se limiter à constater l'idée de succession chronologique que ce chapitre met en scène, l'introduction de ces écarts s'ouvrant entre les images jointe à l'alternance de médias déjà mentionnée vient davantage complexifier la vision « linéaire » de l'histoire que l'artiste semblait initialement vouloir véhiculer.

---

<sup>1</sup> PROUST Marcel, « À propos du style de Flaubert », dans *Contre Sainte-Beuve*, suivi de *Essais et Articles*, Paris : Gallimard, 1971.

<sup>2</sup> GINZBURG Carlo, « Déciffrer un espace blanc », *op. cit.*, p. 89.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 91.



Finalement, toujours en relation au temps, il est possible de formuler une dernière remarque. Considérant la mémoire comme source d'histoire, on ne peut pas manquer de constater, en dernière instance, les manques que le passage du temps y creuse, ces blancs et ces vides auxquels l'historien est aussi confronté face au témoin comme lors de son travail de documentation. La difficulté principale de son œuvre de reconstruction étant alors de produire un savoir malgré ces lacunes, créant des connexions et des rapprochements à partir des informations disponibles. Ce qui ne signifie pas en effacer la présence, mais au contraire construire un savoir nonobstant leur existence. D'ailleurs, que serait-il, ce travail sur la trace, sinon la tentative de reconstituer un parcours par-delà les manques qui la caractérisent ?

En conclusion, nous avons tenté de formuler ici quelques interprétations au sujet de cet « espace blanc » à l'intérieur duquel l'œuvre de Joreige prend forme. Loin de correspondre à un simple arrière fond insignifiant, nous avons observé comment à cet espace blanc correspondent différentes significations selon les différents angles de vue depuis lesquels il a été analysé. Elles ne se contredisent pas. Une figure sur toutes les figures réunies : c'est le lieu où le montage travaille et par lequel se construit l'œuvre comme l'histoire. Le considérer revient à aborder la narration par son revers, son volet « négatif », sa trame, suivant dans l'espace les trajectoires des fils tissés par l'artiste. De même que l'artiste, l'historien aussi, par son œuvre de reconstruction, tâchera de repérer les fils du passé et de les nouer selon leur signification afin d'illustrer, à travers l'œuvre de tissage, les différents événements de l'histoire. Pour ce faire, un travail de documentation s'avère nécessaire. Nous voici alors face à une étape ultérieure du travail de Joreige à laquelle nous allons porter notre attention.

## Un travail d'archives

Afin de réaliser son œuvre de reconstruction visuelle autour de chaque événement historique, Joreige réalise un méticuleux travail d'archives. Ce sont les indications mêmes de l'artiste qui nous informent au sujet des institutions concernées : la collection Fouad-Debbas<sup>1</sup>, les centres de

---

<sup>1</sup> À propos de la cette précieuse collection voir notamment : DEBBAS Fouad C., *Des photographes à Beyrouth 1840-1918*, Paris : Marval, 2001.

documentation An-Nahar et As-Safir, la Fondation Arabe pour l'Image<sup>1</sup>, la Direction générale des Antiquités, la collection Tania&François Mehanna et finalement le Ministère du Tourisme du Liban<sup>2</sup>.

Cette référence à l'archive n'est pas sans importance quant à l'ensemble de l'œuvre et elle mérite qu'on s'y arrête davantage. Elle soulève une thématique très vaste où les univers de l'histoire et de la photographie viennent encore une fois à se superposer, représentant, du fait de ce croisement, un terrain largement exploré par les pratiques esthétiques contemporaines<sup>3</sup>. Dans ce cas, elle relève d'un emploi de la photographie en guise de document historique, images que l'artiste collecte, sélectionne et assemble comme autant de traces du passé de la ville. Dans ce « geste de mettre à part » on reconnaîtra surtout l'acte inaugural qui, comme le soulignent de Certeau et Ricœur, marque le commencement de l'opération historiographique<sup>4</sup>. Lieu de récolte des traces où s'établit une première organisation des sources, l'archive représente d'un point de vue social le lieu où la mémoire s'institutionnalise et, se détachant du « oui-dire du témoignage oral<sup>5</sup> », institue cette procédure scripturale qu'est l'écriture de l'histoire. En cela, l'archive représente déjà une forme d'écriture, une première déclinaison de cette tentative de mise en ordre qui permet à l'historien de rattacher le passé au présent. D'où l'importance que l'institution des archives revêt dans cette mission délicate qu'est la transmission de la mémoire collective. À ce propos, la situation au Liban est encore une fois paradoxale. Les Archives nationales gérées par l'État libanais étant dépourvues d'inventaire

---

<sup>1</sup> Créée en 1996 par trois artistes, Fouad el-Khoury, Fouad el-Khoury, Akram Zaatari et Samir Mohdad, la Fondation arabe pour l'image (FAI) basée à Beyrouth a pour objectif de soutenir et diffuser la culture photographique au Moyen Orient et au Maghreb. Elle a la double fonction de collectionner et de diffuser les images photographiques réalisées par des photographes locaux souvent exclus des ouvrages de référence de l'histoire de la photographie traditionnelle. Il va sans dire que nombreuses sont les implications aussi politiques qui sont derrière ce geste. La première étant la déconstruction d'un imaginaire photographique orientaliste développé à partir du XIXe siècle en lui juxtaposant la production photographique locale, et ce afin de faire émerger les différences mais aussi les éléments de continuité existant entre les deux. À ce propos, voir Stefanie BAUMANN, « Archiver ailleurs, archiver autrement » *Ateliers d'anthropologie* [En ligne], 36, 2012, Online depuis le 14 mai 2012.

<sup>2</sup> Entretien avec Lamia Joreige, juillet 2011, Beirut Art Center, et aussi la page du site internet dédié à l'installation *Beyrouth autopsie* : <http://www.lamiajoreige.com/installationsDetails.php?BEIRUT-AUTOPSY-OF-A-CITY-16>.

<sup>3</sup> De nombreuses références existent à ce sujet. Du point de vue des pratiques artistiques contemporaines on souligne la riche contribution apportée sur ce thème par BÉNICHOU Anne, « Renouer avec l'esthétique de l'archive photographique », *Ciel Variable* n°59, 2002, pp. 27-30, « Les montages de temps dans les pratiques artistiques de l'archive », dans LAVOIE Vincent (dir.), *Maintenant : images du temps présent*, Montréal : Le Mois de la photo à Montréal, 2003, pp. 166-184 ; *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Paris : Les Presses du réel, 2010 ; *Un imaginaire institutionnel : Musées, collections, archives d'artiste*, Paris : L'Harmattan, 2013. Pour ce qui est des nombreuses expositions ayant contribué à mener une réflexion sur ce thème, on voudrait signaler notamment celle de ENWEZOR Okwui, *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, New York : International Center of Photography and Göttingen : Steidl Publishers, 2008.

<sup>4</sup> DE CERTEAU Michel, « L'opération historiographique », dans *L'écriture de l'histoire*, op. cit., p. 63 une partie de cette étude avait été publiée précédemment sous le titre « L'opération historique », dans LE GOFF Jacques, NORA Pierre (dir.) *Faire de l'histoire*, op. cit., pp. 3-41. À propos de l'archive, voir aussi RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., pp. 209-224.

<sup>5</sup> DE CERTEAU Michel, *L'écriture de l'histoire*, op. cit., p. 211.

et fermées au public, ce sont de nombreuses associations culturelles qui ont pris en charge ce travail d'archivage, notamment pour les années concernées par le conflit civil<sup>1</sup>.

Quant à la photographie, dès son essor elle a été menée vers l'archive. Et déjà dans ces premiers temps, de nombreuses questions ont été posées relativement aux modalités de son archivage. Deux options ont été pratiquées : l'une prônant l'uniformisation de critères de production, et l'autre l'élaboration d'un système d'archivage qui rende compte des différences existantes et des spécificités<sup>2</sup>. Depuis les années 1960, note Bénichou, les artistes se sont progressivement réappropriés la pratique de l'archive, élaborant une esthétique qui, sans se réduire à « un phénomène d'esthétisation de documents », parvient, à travers la mobilisation de plusieurs temporalités, à élaborer de « nouvelles formes de conscience historique<sup>3</sup> ». L'archive est ainsi devenue une figure très explorée par les pratiques artistiques contemporaines grâce à laquelle aborder un ensemble de problématiques propres à l'écriture de l'histoire, dont celle de la mémoire et du rapport à la temporalité, historique. On comprendra comment ces thématiques, transversales à ces pratiques artistiques contemporaines, assument un rôle particulièrement significatif dans le contexte libanais de l'après-guerre. Entre autres, l'œuvre de Walid Raad, avec « The Atlas Group » est à ce propos emblématique<sup>4</sup>. Par la création d'une archive fictive de la guerre civile du Liban, l'œuvre de Raad pousse la dimension artistique aux frontières de l'opération historiographique, façon d'interroger les modalités de l'écriture de l'histoire non pas dans la forme accomplie du récit historique mais plus tôt, c'est-à-dire dans les fondations mêmes de son édifice. Pris dans l'ordre d'un « faire » le travail de l'histoire y est alors interrogé dans sa construction, à partir justement de la phase documentaire et de la collecte et de la production de documents par l'artiste-historien.

De même que dans l'œuvre de Raad, et partageant le même contexte mémoriel amnésique, la pratique d'archivage entreprise par Joreige vise à solliciter une réflexion autour du processus documentaire comme opération préalable à toute construction historique. Pour ce faire, outre s'adresser aux diverses institutions beyrouthines qui, contribuant à sauvegarder ce patrimoine collectif, témoignent du rôle de la cité dans l'écriture de l'histoire, Joreige choisit comme objet de son

---

<sup>1</sup> Outre l'œuvre d'archivage de la Fondation Arabe pour l'Image il faut signaler aussi le précieux travail de l'association UMAM Documentation & Reserch (dirigée par Monika Borgmann et Lokman Slim). Depuis dix ans ils ont collecté journaux, magazines et documents audio-visuels concernant la guerre civile du Liban pour un total d'environ 50000 documents numérisés : <http://www.umam-dr.org/>.

<sup>2</sup> À ce propos voir BÉNICHOU Anne, « Renouer avec l'esthétique de l'archive photographique », *op. cit.*, p. 27 et aussi SEKULA Allan, « The Body and the Archive », *October*, n°39, 1986, pp. 3-64.

<sup>3</sup> BÉNICHOU Anne, « Les montages du temps dans les pratiques artistiques de l'archive », *op. cit.*, p. 166.

<sup>4</sup> À sujet de l'œuvre artistique de Walid Raad on souligne notamment l'article précurseur de Sarah Rogers « Forging History, Performing Memory : Walid Ra'ad's, *The Atlas Project* », *Parachute*, n° 108, 2002, pp. 68-79.

enquête la ville elle-même. Appelant Beyrouth à témoin, Joreige crée un effet de doublage entre l'archive comme institution, et cette archive implicite qu'est aussi la ville. Mais bien qu'à première vue, le lien entre la ville en tant que « lieu de mémoire<sup>1</sup> » et la fonction de l'archive puisse paraître évident, on voudrait avancer que l'emploi qu'en fait Joreige, qui s'accorde avec l'économie de l'œuvre, nous semble en revanche moins explicite. C'est Derrida qui nous le suggère par la réflexion autour de l'archive<sup>2</sup>. Associant son institution à la notion de « perte » la lecture derridienne de l'archive vient ici soutenir l'idée que c'est en raison de la « perte de la ville », de ce Beyrouth d'avant-guerre, qu'il devient nécessaire d'en rechercher l'image dans les archives (à la fois réelles et urbaines) afin d'en reconstruire le passé. Ce qui justifie ici cette double déclinaison de la notion d'archive nous vient de l'étymologie même du terme. En effet, dès la Grèce ancienne les murs de la cité ont été un lieu d'inscription où entamer « l'étude sur le passé » (*ta archaia*). À Athènes, par exemple, les listes des archontes, les magistrats éponymes, étaient gravées sur les murs de la ville dans l'intention de rendre le passé officiel, clairement « visible ». Une œuvre qui s'avère plus importante après la guerre civile du Péloponnèse où, explique Hartog, ces listes deviennent :

[...] une façon de répondre aux doutes du temps, en fournissant des rappels où des repères, à un moment où les destructions, les épreuves et les morts dues à la guerre du Péloponnèse devaient renforcer l'impression de rupture avec une époque désormais révolue. La cité ne parlait plus suffisamment, il fallait faire parler ses murs<sup>3</sup>.

Aujourd'hui, seule un travail d'archive permet en effet de s'orienter et de reconstruire visuellement le Beyrouth précédent le conflit, la plupart des bâtiments du centre-ville ont été détruits au moment de la reconstruction qui a complètement changé le profil de la ville. Outre la démarche documentaire dont le travail de l'artiste témoigne, le lien que Joreige instaure entre la ville et l'archive dans le double sens de la ville comme « archive » et de l'archive dans la ville est donc fort significatif. Par cela, semble avancer Joreige, l'histoire est écrite dans la cité, dans son architecture comme dans ses archives ; pourra l'écrire celui qui choisit de se tourner vers la ville en observant les traces des nombreux passages qui l'ont marquée.

Cette réflexion nous amène ici à formuler une dernière considération. Elle nous vient d'une référence assez présente dans l'installation de Joreige : celle à l'archéologie. L'artiste la produit à un double niveau : d'une part, sous forme de représentation, à travers la reproduction photographique

<sup>1</sup> NORA Pierre, *Lieux de mémoire*, Paris : Gallimard, 1997.

<sup>2</sup> DERRIDA Jacques, *Mal d'archive*, Paris : Éditions Galilée, 1995.

<sup>3</sup> HARTOG François, *L'évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens*, op. cit., p. 69.

des pièces du Musée National de Beyrouth ou de fouilles archéologiques, de l'autre, sur un plan symbolique, par la pratique documentaire et par un travail plus proprement visuel réalisé, comme on le verra, lors du deuxième chapitre de l'installation. Or, *archive* et *archéologie* ne viennent pas ici partager seulement une racine étymologique, cet *arché* qui renvoie au principe et à l'origine. Si, pour revenir à Derrida, l'archive s'inscrit sous le signe de la perte, après le conflit civil, et en raison du processus de reconstruction, le site archéologique de Beyrouth vient encore une fois représenter interpréter cette même signification en tant que perte du passé, autre conséquence parmi toutes celles, déjà nombreuses, reliées au conflit. À ce propos, en se référant au projet de reconstruction du centre-ville Dina Al-Kassim explique :

Le programme d'urbanisation ne comportait aucun projet de préservation archéologique, et ce n'est qu'après le début d'excavations que l'entreprise a intégré ce facteur dans ses plans. [...] Cernés par des sacs de ciment et des stock de poutrelles attendant le début de la construction de la nouvelle ville, les archéologues de Solidere ont exhumé un village néolithique, une arcade romaine, un souk médiéval, un port phénicien, tous dûment photographiés et inventoriés, mais destinés pour la plupart à être ensevelis pour servir d'infrastructures aux fondations des réalisations du programme d'urbanisme<sup>1</sup>.

Par son choix de revenir en arrière dans l'histoire de la ville, et d'en exhumer par la photographie les multiples strates de son passé, tout comme l'historien, l'artiste vise à attribuer une forme de visibilité à ce passé, urbain et historique, inexorablement compromis par les projets de reconstruction. Toutefois, le contexte historique de référence, celui du Liban de l'après-guerre, vient mitiger l'aura de romantisme à travers laquelle cette démarche pourrait être comprise pour lui imprimer, au contraire, un sentiment d'urgence. Celui-ci concerne la sauvegarde de deux objets soumis au même risque : la perte d'un patrimoine d'une richesse inestimable ainsi que de la mémoire qu'il véhicule ; mémoire passée mais aussi récente dont le centre-ville a tout de même été épuré. Voici que les images d'archives interviennent alors, pour reprendre les termes d'Hartog, « en fournissant des rappels où de repères, à un moment où les destructions, les épreuves et les morts dues à la guerre devaient renforcer l'impression de rupture avec une époque désormais révolue<sup>2</sup> ».

---

<sup>1</sup> AL-KASSIM Dina, « Unearthing the Political Aesthetics of Hysteria in the Archaeology and Arts of the New Beirut », Beirut/Beyrouth, *Parachute*, n°108, 2002, pp. 147-163, p. 158.

<sup>2</sup> HARTOG François, *L'évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens*, op. cit., p. 69.

## Chapitres II et III : *projections*

Dans le premier chapitre, nous avons vu les images photographiques et télévisées croiser passé et présent dans une alternance constante de temps. Face à cette configuration, les deux dernières parties de l'installation apportent un changement significatif. En choisissant d'utiliser le dispositif de la projection, Joreige modifie significativement les modalités de présentation des images et provoque à l'intérieur de l'œuvre une sorte de basculement visuel. D'un ensemble d'images assemblées en forme de série, et dont le visionnement implique un déplacement, le spectateur se trouve soudainement confronté à deux projections, deux moments d'arrêt situés l'un après l'autre à la fin du parcours. Que signifie ce changement, et surtout quel rôle lui assigner dans l'économie de l'installation? De même que nous avons interrogé l'emploi de la photographie dans sa relation à l'événement historique, il s'agira ici d'étudier la modalité de fonctionnement de ce dispositif afin de comprendre quelle relation il entretient envers l'ensemble de l'œuvre. Essayons donc de regarder de plus près ces images, en commençant par le deuxième chapitre.

Intitulée « Beyrouth 1001 vues », cette deuxième étape de l'installation est la projection d'une image « ancienne » de la côte de Beyrouth de laquelle, encore une fois, nous ne disposons pas d'indices d'identification. Ce qu'elle nous montre, c'est une vue panoramique du littoral beyrouthin : d'une part, la ligne de l'horizon dessinée par la mer, de l'autre, les constructions érigées sur la côte. À l'encontre de la partie précédente qui appelait à un déplacement physique et visuel, dans ce cas, c'est un arrêt sur l'image que la projection exige, une halte qui bloque le spectateur face à la vision projetée sur le mur par un faisceau lumineux. Une suspension, donc, lors de laquelle l'image, par le transport de la lumière, se dévoile progressivement.



**Figure 22, *Beyrouth autopsie, chapitre II*, Mori Art Museum, Tokyo, 2012**

**© Lamia Joreige-Taymour Grahne Gallery, New York**

De façon plus générale, l'introduction de la projection semble ici mettre en scène le passage de la photographie et de l'image fixe à l'image en mouvement, prélude au dispositif cinématographique. En effet, une fois face à cette projection le spectateur découvre que ce n'est pas *une* seule image qu'il observe, mais plutôt une série d'images photographiques projetées en boucle, l'une *sur* l'autre, par un mécanisme de disparitions et d'apparitions créé par la technique des fondus-enchaînés. Par cet enchaînement, qui procède de traits parfois à peine perceptibles, on dirait qu'à travers les images c'est la ville qui fait surface et dévoile les différentes couches qui la composent. Ce que l'on observe, c'est le travail du temps sur le profil de la côte beyrouthine, une sorte de « time lapse » au ralenti qui, plus que d'une succession, relève d'un amalgame de temps. D'après les explications de l'artiste, la projection « se terminerait » par une sorte de collage temporel où « l'image d'un navire du 19<sup>ème</sup> siècle flotte dans une mer de 1950, sous l'horizon menaçant des années 80<sup>1</sup> ».

Afin de produire cet effet de chevauchement visuel, le dispositif de projection a évidemment un rôle central. Traversée par la lumière, la photographie se transpose et se duplique sur un support

<sup>1</sup> Il s'agit ici d'une information non directement accessible au spectateur, en effet ce sont seulement les explications de l'artiste au sujet des modalités de construction de l'image qui nous permettent de les formuler ici. Pour plus d'informations voir : <http://www.lamiajoreige.com/installationsDetails.php?BEIRUT-AUTOPSY-OF-A-CITY-16>.

sur lequel elle est projetée, ce qui ne va pas sans marquer une perte significative pour l'image : celle de sa matérialité. Car le propre de la projection revient précisément à ceci : produire une image tout en la dématérialisant, lui permettant ainsi d'« échapper à la pesanteur des supports<sup>1</sup> ». Un geste de soustraction donc, qui finit par établir un écart visuel entre la première et la deuxième partie de l'installation. De l'emploi de documents d'archives, images photographiques imprimées et opaques, la projection introduit à une vision différente, mais surtout à une autre expérience du temps. En fait si la projection entraîne la perte de la « consistance » matérielle de l'image, en revanche, ce qu'elle instaure c'est précisément une autre relation au temps, une véritable « temporalisation » de l'image. En dehors de toute référence temporelle précise ou, du moins, d'une relation univoque au temps telle celle apportée soit par la photographie elle-même, soit par son association à l'événement historique, la projection agit sur les images en les rendant matière temporelle à leur tour. L'intention n'étant pas de saisir un temps particulier mais d'afficher le *travail* du temps. À ce propos, Païni observe justement que :

La projection incarne l'image telle une peau *infra-mince* d'ombres ou de couleurs sur la surface-écran. Enfin, la projection "dramatise" la représentation des images photographiques qui restituent le mouvement de la réalité : projeter des images c'est donc projeter du temps<sup>2</sup>.

Une fois soustraite à tout ancrage matériel par le mouvement de la lumière, l'image devient alors éphémère, transparente, support d'une temporalité flottante qui échappe à l'enchaînement chronologique des dates. En effet, la projection réalisée par Joreige ne saurait trouver ni dans le présent ni dans le passé un référent exclusif, la superposition de temps, leur hétérogénéité, étant la dimension explorée par cette construction visuelle. Un processus que la structure sédimentaire de l'espace urbain, et notamment celui de Beyrouth avec ses innombrables transformations, permettrait d'accentuer davantage.

---

<sup>1</sup> PAÏNI Dominique, « Faut-il en finir avec la projection », dans *Projections, les transports de l'image*, Paris : Hazan/Le Fresnoy/AFAA, 1997, p. 171.

<sup>2</sup> PAÏNI Dominique, « Pour une petite histoire de la projection », dans *Projections, les transports de l'image*, Paris : Hazan/Le Fresnoy/AFAA, 1997, p. 12.





**Figure 23, *Beyrouth autopsie*, chapitres I et II, Moma, San Francisco, 2012**

© Lamia Joreige-Taymour Grahne Gallery, New York

Fouiller l'espace-temps de la ville à travers le temps de l'image : voici ce qui fait de cette projection une sorte de déclinaison visuelle du travail archéologique, une analogie à laquelle les archéologues eux-mêmes ne seraient pas insensibles<sup>1</sup>. Un geste qui visuellement n'est pas dépourvu de charge poétique. Outre la dématérialisation et la temporalisation, ce que le dispositif de la projection provoque sur l'image c'est aussi un effet de « sublimation », une sorte d'« embrasement de l'image, une emphase au sens d'un transport lyrique<sup>2</sup> » accentuée par la perception du passage du temps.

Or, comment comprendre l'introduction de ce dispositif visuel par rapport à l'ensemble de l'œuvre ? Après le premier chapitre et sa référence à la dimension chronologique du temps historique, l'on avait déjà remarqué comment, en réalité, le regard sur le passé se trouvait

<sup>1</sup> Très significative est l'analogie entre projection et archéologie formulée par le sinologue J. Gunnar Anderson et référée par Damisch : « Couche après couche, les strates fossiles se succèdent sans fin, comme les images d'un film. De même qu'un film gît dans sa boîte, inerte, jusqu'à ce qu'il soit mis en mouvement et que le faisceau lumineux de la lampe à arc le projette sur l'écran, les fossiles demeurent silencieux et inintelligibles dans les lits rocheux en attendant que la science les éclaire de sa propre lampe » ; J. GUNNAR-ANDERSSON, *Children of the Yellow Earth. Studies in Prehistoric China*, Londres : 1934 ; rééd. Cambridge (Mass.) CUP, 1973, pp. 94-95 cit. par DAMISCH Hubert, « Morceaux choisis », dans *Projections, les transports de l'image*, *op. cit.*, p. 15. Une lecture que Joreige, choisissant de présenter les images selon la forme de dissolution, rend en quelque sorte encore plus évidente en ce qu'elle associe à la lumière l'acte de « fouiller » les différentes couches de la ville.

<sup>2</sup> PAÏNI Dominique, « Faut-il en finir avec la projection », *op. cit.*, p. 169.

constamment infecté par la référence au présent, les deux étant en interaction constante. Cette référence était apportée notamment par l'introduction des écrans et des images-vidéo dont le lien au présent relève du « fameux principe du *temps réel* de l'image en directe (en stricte synchronie) avec son objet<sup>1</sup> ». Aussi, pour poursuivre les réflexions de Dubois, de même que la vidéo aurait joué le rôle de « passeur<sup>2</sup> » entre art contemporain et cinéma par l'introduction en milieu artistique de la « reproductibilité de la bande magnétique », ainsi dans l'installation de Joreige les images-vidéo désignent une zone de transit, une médiation entre l'image fixe et l'image en mouvement amenée par la projection à la fin du parcours, et ce non sans introduire une alternance constante entre passé et présent.

Pour mieux visualiser ce mouvement alterné on pourrait imaginer une ligne reliant entre elles les diverses images-écran à travers lesquelles l'artiste apporte un regard contemporain sur la ville. L'on remarquera, alors, que le mouvement qui s'installe entre ces différentes images est à caractère ondulatoire, le regard procédant non seulement de manière horizontale de la gauche vers la droite, comme pour la lecture, mais aussi du bas vers le haut et vice-versa. Ce qui représente bien les multiples oscillations temporelles qui animent l'écriture de l'histoire lors de différentes phases de sa construction, allant constamment du présent au passé vice-versa. Un travail qui ailleurs est aussi médiatisé par les techniques et les outils à travers lesquels l'historien fait œuvre de lecture et d'interprétation du passé à partir de son présent, afin de parvenir à l'élaboration d'une écriture.

Mais à l'encontre de la phase initiale où le mouvement de cette construction était visible, car déplié dans l'espace, cette première projection ouvre un nouveau champ de représentation caractérisé par une contraction spatiale, mais non temporelle. En effet, si le travail des images dans l'espace permettait de suivre visuellement les oscillations temporelles décrivant le geste historien, la projection vient plutôt nous montrer l'emboîtement temporel qui se configure lors de la représentation historienne. Illustrant dans « une seule image » projetée l'évolution du port et de la côte de Beyrouth, c'est comme si Joreige, après avoir éparpillé les images dans l'espace afin d'expliquer les règles du jeu, les avait rassemblées dans un seul bloc, pour ensuite les rendre visibles l'une *sur* l'autre par le stratagème de la projection. Tout comme par la représentation historienne il est impossible de retracer les mouvements temporels qui ont porté l'historien à sa construction, voici « l'histoire de Beyrouth » se transposant dans une seule représentation où ce qui demeure perceptible est le trajet temporel qu'elle décrit et non pas celui de sa construction, les deux étant parfaitement enchevêtrés.

---

<sup>1</sup> DUBOIS Philippe, *La question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, Crisnée : Yellow Now – Côté Cinéma, 2011, p. 268.

<sup>2</sup> *Ibid.*

Or, comment ne pas reconnaître au mouvement engendré par la projection la capacité d'instaurer un récit ?



Figure 24, *Beyrouth autopsie, chapitre III*, Mori Art Museum, Tokyo, 2012

© Lamia Joreige-Taymour Grahne Gallery (NYC)

Le mouvement des images en boucle affiche la capacité de la machine qui « répète le contenu du récit, qu'elle le projette en avant, hors temps et hors langage<sup>1</sup> ». Dépendant du dispositif qui la fait être et qui l'alimente, l'image projetée ne saurait effectivement pas exister en dehors de l'opération technique dans laquelle elle prend forme. Pour cela, tout comme l'écriture de l'histoire, elle est à la fois représentation et procédure, vision (ou monstration) et procédé. Finalement, que serait l'horizon temporel de cette même narration ? C'est la « dernière » image de ce deuxième chapitre qui nous l'introduit, nous préparant ainsi au chapitre suivant. Les disparitions progressives anticipent en effet le troisième et dernier chapitre de l'installation, « Beyrouth 2058 », encore une image projetée où Joreige présente au spectateur ce qui reste(ra) de Beyrouth : la vision apocalyptique d'une côte vierge

<sup>1</sup> FOUCAULT Michel, *Raymond Russel*, Paris : Gallimard, 1992, p. 75.

où tout paysage urbain a disparu. Nous voici donc à la fin du parcours. Le futur que l'artiste imagine pour la ville, est ainsi « projeté » vers l'avant, dans l'espace et dans le temps.

Et encore une fois, c'est par le dispositif que le travail du temps se déploie, à partir de la photographie. D'après Michel Frizot, la photographie serait déjà en soi une « figure de *projet*, vacillant dans l'instant, incertain dans la forme, défectueux dans la mise à point, et lancée devant soi à travers la transparence d'une idée, loin devant, dans l'espoir de rencontrer un écran de visibilité qui le (la) fera exister<sup>1</sup> ». Une tension vers l'avant que le dispositif de projection, en raison de ces mêmes caractéristiques, viendrait accentuer ultérieurement. Il se trouve d'ailleurs, note de Haas, que le terme « projection » partage la signification du mot « esquisse » « de l'italien *schizzare*, éclabousser, jaillir, jeter en avant, génétique d'une création ; projection : de *proji-cere*, lancer, jeter en avant<sup>2</sup> », les deux réunis par la référence à une temporalité future. Dans le cas de l'installation de Joreige, l'association de l'image projetée à une prospective future ainsi qu'à la disparition de la ville ne serait qu'une modalité de profiter de la tension temporelle inhérente à la projection, afin de « dramatiser » le message véhiculé. Bien qu'elle n'était pas tout à fait exclue de la projection précédente, l'orientation vers le futur était toutefois fortement mitigée par le choix de projeter les images en boucle. Ce qui n'est pas le cas du « dernier chapitre », qui se compose d'une image fixe et unique. L'association de cette image à une temporalité future viendrait bien interpréter les traits incertains de l'image projetée, vision incertaine, non définie, propre à un temps encore à venir, et qui se différencie de la consistance documentaire et visuelle apportée par les images du premier chapitre.

Que serait donc cette image ? La représentation du « destin » de Beyrouth ? La projection des craintes de l'artiste annoncées dans l'exergue ? Ou la conclusion « inévitable » du parcours qui l'a précédée, cette série d'événements dramatiques qui ont façonné l'histoire de Beyrouth ? La suite de notre analyse tentera d'apporter quelques éléments de réponse à ces questions. Pour l'instant, ce que nous pouvons remarquer c'est la parabole dessinée par un trajet mobilisant une multiplicité de temps : le présent comme lieu de construction, le passé comme lieu d'observation, et le futur comme lieu de projection. En fermant la boucle, ce dernier mouvement est précisément ce qui permet au temps historique de se déplier et de surgir entre ces deux pôles. Si dans ce parcours l'on peut voir illustrée l'histoire dans ses coordonnées temporelles, c'est parce que le concept d'histoire en lui-même, note Koselleck, « doit servir à recouvrir toutes les dimensions du temps, tant un espoir (dénué

<sup>1</sup> FRIZOT Michel, « Un dessein projectif : la photographie », dans *Projections, les transports de l'image*, op. cit., p. 92.

<sup>2</sup> DE HAAS Patrick, « Entre projectile et projet. Aspects de la projection dans les années vingt », dans *Projections, les transports de l'image*, op. cit., p. 123.

d'expérience) en l'avenir que l'investigation désintéressée du passé<sup>1</sup> ». Certes, évidemment on ne saurait pas expliquer « la disparition de Beyrouth » par la notion « d'espoir » ; mais il reste toutefois que ce que Joreige communique demeure cohérent dans l'ensemble de l'œuvre, dans la mesure où cela représente en quelque sorte l'accomplissement du passé qui la précède et qui est illustré dans les phases précédentes. Outre la dimension temporelle, un autre élément vient d'ailleurs nous confirmer la pertinence de cette lecture. En effet, qu'apporterait la référence à « l'autopsie » introduite par Joreige sinon la reconnaissance implicite et préalable que quelque chose « n'est plus » ? Certes, on pourrait la considérer comme une mise en scène ou une référence métaphorique. Une interprétation que l'artiste nous oblige tout de suite à invalider en raison du texte placé en exergue au troisième chapitre et où la ville est décrite comme irrémédiablement entourée par les flammes<sup>2</sup>. Bien que l'on soit, il va sans dire, dans le territoire de la fiction, il reste que le regard impliqué par l'autopsie produit dans cet itinéraire un basculement qui semble imprimer à l'œuvre une autre direction. Voilà pourquoi il est opportun de questionner cette référence davantage.

### ***Autopsie de Beyrouth : voir pour savoir.***

Apanage traditionnel du domaine de la médecine, la notion d'autopsie a fait l'objet, en réalité, d'une littérature très vaste qui se caractérise par un caractère fort interdisciplinaire. Dans *Sites of Autopsy in Contemporary Culture*<sup>3</sup> Klaver montre comment le terme, initialement limité à la praxis médicale, a été progressivement absorbé par d'autres regards disciplinaires tels que celui de la littérature, des arts, et bien sûr, du domaine médico-légal. Une diversification qui, toutefois, relève moins de sa signification première que de son mode opératoire : celui d'un outil de connaissance sophistiqué dont l'application se caractérise avant tout par une précise configuration temporelle.

Visant la vérification des causes d'un décès, l'autopsie se définit en effet par son appartenance à un segment temporel bien précis : celui de « l'après-coup ». En plus de la caractériser temporellement, cette configuration relève évidemment de la nature même de sa démarche : celle d'un processus de compréhension effectué a posteriori, c'est-à-dire à la suite d'un événement dont on

<sup>1</sup> KOSELLECK Reinhart, *L'expérience de l'histoire*, Paris : Seuil/Gallimard, 1997, p. 115.

<sup>2</sup> Voici un extrait du texte qui accompagne le troisième chapitre de l'installation : « A few days later, the sky cleared up a little. There was no breeze, the dust was resting on the ground. The fire had reached the mountains surrounding Beirut. The flames had encircled the city on its outskirts, isolating it from the rest of the country, from the rest of the world. On that day I stopped calling their names. I called my own name... ».

<sup>3</sup> KLAVER Elizabeth, *Sites of Autopsy in Contemporary Culture*, Albany : State University of New York Press, 2005.

se propose d'établir les causes. Temporellement orientée sera alors la connaissance que l'autopsie produit ; non seulement parce que le décès dont elle vise à rendre raison est abordé à rebours, mais aussi puisqu'il est compris à travers la reconstruction des phénomènes dont il figure comme la résultante. En ce sens, exécuter une autopsie signifie opérer un retour sur les faits dans l'objectif de produire une forme de maîtrise de l'événement, et ce malgré le fait que celui-ci, en raison de sa portée démesurée, reste en soi au-delà de toute forme de représentation.

Une fois la finalité déterminée, c'est-à-dire la production d'un savoir, comment cette démarche procéderait-elle ? Un important élément de réponse nous vient du terme même *autopsie*, dont la racine grecque *auto – opsis* « voir par soi-même<sup>1</sup> » contient une référence stricte à la vue. L'opération de l'autopsie pourrait donc se décrire comme un *voir* qui donne l'accès à un *savoir*, afin de comprendre « ce qui s'est passé ». De plus, loin de se limiter à un savoir abstrait, la connaissance produite par l'*autopsie* est révélée seulement par la pratique d'un geste concret, d'un *faire*, celui de la discipline médicale, à caractère fortement performatif. Une démarche à laquelle la narration orale également enregistrée se joint afin d'illustrer la signification du geste accompli. L'intervention du médium photographique, parfois insérée dans le processus, vient finalement renforcer le regard du médecin ainsi que ponctuer la narration et le geste médical par l'enregistrement<sup>2</sup>.

Quels liens pouvons-nous identifier entre cette pratique et l'œuvre de Joreige ? Disons-le autrement : de quelle manière la notion d'autopsie agit-elle sur la configuration de l'installation, et comment sa considération vient-elle orienter autrement la lecture proposée auparavant ?

Le premier renversement que l'on constate concerne, avant tout, le plan temporel. En effet, une fois l'identification entre le geste médical et le parcours de l'installation posée, la parabole temporelle décrivant l'installation sera inévitablement réorientée. Ne procédant plus du passé au futur, elle sera comprise, plutôt, entre le présent, lieu temporel où l'autopsie se performe, et le passé qu'elle vise à reconstruire. Si l'autopsie en tant que geste produit une lecture à rebours sur les causes reliées au décès, alors la disparition de Beyrouth correspondra non pas à la fin du parcours, mais au point *zéro* de l'installation, l'événement central à partir duquel l'artiste se positionne afin de remonter le temps. De ce fait, la notion d'autopsie vient littéralement renverser la perception initiale de

---

<sup>1</sup> REY Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris : Le Robert, 2012.

<sup>2</sup> Nous nous référons ici à la communication de Johanne Villeneuve (Professeure au Département d'études littéraires, Uqam) : « Faire la lumière : rhétorique de l'éclair photographique et preuve à l'écran » tenue lors de l'Atelier du centre de recherche Figura et intitulé *Photographie et indice : voir, interpréter et convaincre*, 24 avril 2014, Université du Québec à Montréal. Lors de son intervention, Villeneuve proposait une lecture de l'intervention du médium photographique, ou plus précisément de l'éclair du flash et du bruit associé telle une forme de ponctuation qui, accompagnant le geste médical de l'autopsie, s'insère aussi dans la narration dans laquelle intervient lui imprimant un certain rythme.

l'alignement temporel de l'œuvre, tout en réorganisant sa compréhension. Non plus en charge de l'horizon de projection de l'histoire, le troisième chapitre dédié à la disparition de la ville constitue désormais le commencement, l'événement à partir duquel la narration surgit. Mais après tout, serait-ce un véritable changement ? Qu'elle soit située en amont ou en aval de la narration, la « disparition de la ville » ne resterait-elle pas ce qui donne sens à l'ensemble du parcours ? Certes, si dans le premier cas il était encore possible de lire l'événement final en guise « d'avertissement » quant au destin de la ville, en raison de sa caractérisation temporelle, l'introduction de la figure de l'autopsie vient inévitablement dramatiser la narration. En effet, en raison de la relation qu'il instaure envers la « disparition de la ville » chaque événement acquiert inévitablement une signification autre ; de simple occurrence, il s'avère investi d'une plus forte valence pédagogique.

Une fois l'horizon temporel réorienté, quelle signification attribuer à l'itinéraire tracé par Joreige ? Telle la démarche performée lors de l'autopsie, Joreige construit un parcours à rebours qui vise à comprendre « les causes » de la « disparition de Beyrouth », tout en inscrivant chaque événement qui en est à la source dans l'ordre temporel. Tout fait historique, à la fois décrit, représenté, évoqué, loin de constituer une simple unité signifiante, participe à la création du réseau de significations développé dans l'ensemble de l'œuvre. Les différentes étapes de l'histoire de Beyrouth sont ainsi représentées selon un double niveau : à la fois temporel et causal, les deux résultant d'une lecture rétrospective, dont « la disparition de Beyrouth » constitue l'horizon signifiant. Sans se limiter à illustrer l'histoire de la ville, c'est sur la base d'une approche indicielle que l'artiste procède, dans l'intention ultime de rendre raison de l'événement qui se trouve à la source de son cheminement.

À l'instar de la procédure de l'autopsie, on n'aura pas de mal à saisir le caractère fortement visuel qui caractérise également le « savoir » affiché par l'installation. Centrale, la présence des images en représente le pivot, la structure autour de laquelle l'installation s'organise. À ce propos, un risque pourrait cependant nous guetter : celui de lire dans les images l'illustration du savoir « historique » que l'installation évoque. Tel que nous l'avons souligné au sujet de l'autopsie, ce « voir qui donne accès à un savoir », de même l'œuvre de Joreige nous propose un emploi de l'image qui dépasse largement la fonction de support visuel pour devenir le lieu à partir duquel le savoir même se construit. Indépendamment du dispositif employé, photographie, vidéo ou projection, l'image est ainsi soustraite à la représentation pour assumer le rôle de trace. Sans que leur portée esthétique soit écartée, ce sont notamment les propriétés référentielles des images qui permettent à l'artiste de tisser les réseaux de significations entre les différents éléments de la composition ; un *voir* qui est à la fois source du savoir historique représenté. Telle une série de *flash-back*, processus employé par les

témoins d'événements traumatiques pour reconstruire la succession des faits, stigmates d'un passé ramené à la surface, face à l'événement les images viennent alors montrer « la trace de l'histoire et non l'histoire elle-même, non le coup, mais la blessure<sup>1</sup> ». Finalement, faire « l'autopsie de Beyrouth » reviendrait à en relire l'histoire, à retracer l'alignement de faits qui ont conduit cette « perte » qui organise cet itinéraire de manière à en identifier le commencement.

### ***Corps de la ville – corps de l'histoire***

Aussi banal que cela pourrait paraître, une dernière question cependant s'impose. Qu'en est-il du corps ? Difficile d'envisager, en effet, une « autopsie » en absence de ce corps qui en représente l'objet premier. Évidemment, on l'aura sans doute compris, c'est bel et bien sur Beyrouth que Joreige opère, sectionnant son profil à travers le regard chirurgical de la caméra. La courbe sinueuse de sa côte découpée par le cadrage photographique, ses ruines anciennes<sup>2</sup> et contemporaines inspectées par le dispositif d'enregistrement, Beyrouth se profile derrière ces traces visuelles, dans les détails architecturaux comme dans les vues panoramiques, étant à la fois un lieu physique et un lieu de mémoire. La ville, avec toutes ses couches, se tient alors dans les fragments de cette mosaïque incomplète que seul le regard du spectateur pourra finalement recomposer. Pluie dans laquelle le devenir du temps se montre, dans cette matière plastique qu'est l'espace urbain l'on retrouve les empreintes des événements qui l'ont marqué, passerelle entre le passé et le présent. C'est d'ailleurs cette temporalité stratifiée que Joreige met en scène par la juxtaposition de photographies en noir et blanc et d'extraits vidéo reproduisant le Beyrouth contemporain. L'alternance constante entre passé et présent évoquée par les images relève alors du même jeu de temporalités qui se produit par l'autopsie, entre le présent dans lequel elle se performe et le passé qu'elle vise à reconstruire par le fil des traces.

Il reste, toutefois, que ce Beyrouth qui n'est plus demeure seulement des images<sup>3</sup>. On dira qu'elles agissent en guise de document, de souvenir de ce qui était et qui n'est plus. Cependant, cette

<sup>1</sup> AMELINE Jean-Paul (dir.), *Face à l'histoire. L'artiste face à l'événement historique 1933-1996*, op.cit., p. 18.

<sup>2</sup> On voudrait signaler ici les réflexions de Marc Bloch autour de la notion de « vestige » considérée par l'historien comme témoignage non écrit : BLOCH Marc, *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*, op. cit., pp. 67-86 ; on mentionnera aussi les commentaires de RICŒUR Paul, *Mémoire, histoire, oubli*, op.cit., p. 214-219.

<sup>3</sup> Il est intéressant, de revenir ici à l'origine latine du mot : *imago* que nous avons déjà mentionné auparavant. Dans son essai sur la « Représentation. Le mot, l'idée, la chose » in *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, Paris : Gallimard, 2001, GINZBURG retrace l'emploi de l'image dans la Rome impériale en se demandant « Pourquoi donc, à Rome et



référence implicite à la « corporéité de la ville » représente une autre porte d'entrée à notre réflexion. Car c'est précisément sur le corps que, d'après Foucault, « l'on trouve les stigmates des événements passés<sup>1</sup> ». Et ne serait-ce pas la nécessité de revenir sur ces stigmates qui a amené Joreige à explorer le « corps » de Beyrouth ? À l'instar du corps humain, la ville ne garderait-elle pas ces marques, ces signes, ces cicatrices que les œuvres de Ristelhueber et de Frank nous ont aussi permis d'observer ? « Surface d'inscription des événements », la ville comme le corps « n'échappe pas à l'histoire<sup>2</sup> ». Elle en est la matière, que les myriades d'événements, un ensemble de « failles, de fissures, de couches hétérogènes<sup>3</sup> » ont contribué à façonner par un ensemble de mouvements discontinus, de fractures dont l'espace urbain garde les traces. Et en ce sens, l'histoire de l'urbanisme beyrouthin, dont les nombreuses modifications sont aussi la résultante des multiples conjonctures historiques<sup>4</sup>, en est un exemple paradigmatique. Retracer les faits qui ont conduit à la « perte » du Beyrouth de l'avant-guerre, en faire la « généalogie » signifie alors se placer, pour paraphraser Foucault, « à l'articulation de la ville et de l'histoire<sup>5</sup> ».

### Faire de l'histoire : de l'autopsie à l'enquête

Cette relecture du travail de Joreige à la lumière de la notion de l'autopsie nous permettra, finalement, de qualifier d'indiciaire la procédure que l'on y met en scène. Nous avons déjà souligné, à plusieurs reprises, le caractère performatif propre à la démarche de l'autopsie, cette déclinaison particulière du *faire* qui, en raison de son jumelage à la vue, acquière une forte valence heuristique. La lecture de la trace qu'elle opère, afin de produire une connaissance autour d'un événement passé, s'appuie notamment sur la notion d'indice. Propre aussi à la médecine hippocratique, cette stratégie cognitive caractérise en effet la modalité à travers laquelle le médecin élabore sa connaissance, c'est-à-

---

ailleurs, a-t-on fabriqué l'image des empereurs et des rois défunts ? » La réponse est la suivante : « *L'imgo* était considérée comme un équivalent des ossements, l'une et les autres étant compris comme une partie d'un tout, le corps ». Autrement dit, « *l'imgo* funéraire fonctionnait comme le substitut du cadavre absent », p. 78. En relation à l'œuvre de Joreige cette lecture de Ginzburg s'avère particulièrement significative en ce qu'elle propose une nouvelle approche au lien déjà établi par l'installation entre le geste médical de l'autopsie et l'emploi des images de Beyrouth.

<sup>1</sup> FOUCAULT Michel, « Nietzsche, la généalogie, l'Histoire », dans *Hommage à Jean Hyppolite*, *op. cit.*, p. 154.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>4</sup> À ce propos, outre l'ouvrage de KASSIR, Samir *Histoire de Beyrouth*, *op. cit.*, voir aussi TABET Jade, « La ville imparfaite. Le concept de centralité urbaine dans les projets d'aménagement et de reconstruction de Beyrouth », dans BEYHUM Nabil (dir.) *Reconstruire Beyrouth. Les paris sur le possible*. Lyon : Maison de l'Orient méditerranéen, 1991, pp. 85-120.

<sup>5</sup> Foucault utilise l'expression « du corps et de l'histoire », « Nietzsche, la généalogie, l'Histoire », dans *Hommage à Jean Hyppolite*, *op. cit.*, p. 154.

dire par le déchiffrement des symptômes et des faits expérimentaux, permettant de saisir « une réalité complexe qui n'est pas directement expérimentable<sup>1</sup> ». C'est précisément à partir d'une réflexion autour du processus épistémologique propre à la médecine hippocratique que l'historien Carlo Ginzburg parvient à établir les liens que celle-ci détient avec l'histoire. Nous l'avons déjà souligné lors de notre réflexion sur l'indice : « Comme celle du médecin – observe l'historien – la connaissance historique est indirecte, indiciaire et conjecturale<sup>2</sup> ».

Or, par son insistance sur la dimension indirecte de la connaissance historique, les propos de Ginzburg laissent entendre comment la contribution de la vision, en tant qu'approche directe des événements, constitue *de facto* un facteur secondaire dans la construction du savoir historique. Et pourtant, cela n'a pas toujours été le cas. En revenant aux origines de l'historiographie grecque, nous avons déjà observé lors du chapitre précédent le rôle que la déclaration « d'autopsie » joue envers les fondations de la connaissance historique. Il s'agit, explique Hartog, de considérer « l'œil comme marque d'énonciation », et l'affirmation « *j'ai vu* » introduite par l'historien « comme l'intervention du narrateur dans son récit pour faire preuve<sup>3</sup> ». Dans le chapitre précédent, nous avons déjà vu Hérodote reconnaître le rôle de la dimension visuelle dans l'écriture de l'histoire. La vue, instrument de connaissance à part entière est à la source d'une attestation qui est en même temps synonyme de vérité. De même, aussi pour Thucydide, l'œil, (*opsis*) beaucoup plus que l'oreille (*akeōē*), serait le seul « à produire une connaissance claire et distincte (*saphos eidenai*)<sup>4</sup> », mais seulement à condition que les données qu'il procure soient soumises par l'historien à un travail critique. Dans l'intention de reproduire « tous les discours et tous les faits » et de rendre « la totalité des événements historiques », Thucydide trouve dans « l'autopsie la base méthodologique pour atteindre cet idéal<sup>5</sup> » la situant, de ce fait, au centre de son épistémologie.

Dans son ouvrage dédié à la notion « d'évidence » en histoire, Hartog résume la vision de l'historien grec par les propos suivants : « le savoir historique se fonde sur l'autopsie et s'organise sur la base de données qu'elle procure, l'œil (*opsis*) est au centre de l'histoire et l'histoire se fait au présent ». Mais, ajoute-t-il, « savoir historiquement c'est voir. Mais voir n'est pas d'emblée savoir<sup>6</sup> ».

<sup>1</sup> GINZBURG Carlo, « Mythes, emblèmes, traces », *op. cit.*, pp. 148-149.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>3</sup> HARTOG François, *Le Miroir d'Hérodote*, *op. cit.*, p. 272.

<sup>4</sup> HARTOG François, *Évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens*, *op. cit.*, p. 63 : « Encore faut-il en faire bon usage : l'autopsie n'est pas une donnée immédiate, il convient de la filtrer par toute une procédure critique des témoignages pour établir les faits avec autant d'exactitude qu'il est possible ».

<sup>5</sup> SHEPENS Guido, « L'idéal de l'information complète chez les historiens grecs », *Revue des Études Grecques*, tome 88, fascicules 419-423, janvier – décembre 1975, p. 81-93, cit. p. 84.

<sup>6</sup> HARTOG François, *Évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens*, *op. cit.*, p. 78 ; voir aussi pp. 62-63.

En somme, bien que source primaire, la vision ne suffit pas. Et tel que l'étymologie du mot *historiè* nous le dit<sup>1</sup>, « l'*histor* est moins "celui qui sait pour avoir vu ou appris" que celui qui (est) à même de se porter garant. [...] Il est moins témoin direct que celui qu'on prend à témoin<sup>2</sup> ». En effet, la nécessité d'élargir la connaissance historique du présent au passé vient signaler les limites de l'apport de la vision à l'écriture de l'histoire. Le passé étant *de facto* soustrait à un regard direct, voici que Thucydide se voit obligé d'entreprendre le processus indiciaire afin de ramener le passé à un certain degré de *visibilité*, qui est celle de la compréhension des faits. Le propos, explique Hartog, est de produire « une lumière incertaine à partir du présent, en mesurant les événements du passé à l'aune des événements contemporains<sup>3</sup> ». C'est pourquoi l'historien démarre son enquête et se fait juge, le propos étant d'attribuer aux événements une forme de visibilité non plus sensible, mais intelligible. Alors, bien qu'il puisse exister une certaine correspondance entre la stratégie cognitive de la médecine et de l'histoire, c'est dans les résultats respectifs qu'un écart se produit ; l'historien, en effet, devra renoncer à atteindre l'évidence apportée par le geste médical, pour se limiter, à l'instar du juge, l'*histôr*, à rassembler les indices à propos desquels il est possible de raisonner et d'atteindre une certaine conviction (*pistis*)<sup>4</sup>.

L'opération de déchiffrement des documents qui est suggérée, accomplie et performée par le travail de Joreige nous permet finalement de voir dans son œuvre une référence à l'histoire qui, sans se limiter à la représentation des événements historiques, évoque les modalités mêmes de sa construction. Il nous semble, en effet, que dans cette organisation de textes et d'images comme autant de traces réelles et symboliques d'événements passés, *Beyrouth autopsie* constitue une mise en scène à la fois du travail documentaire de l'historien et de la mise en récit qui en dérive. Selon la signification originale du terme, l'historien non seulement enquête, mais « il désigne, révèle, signifie<sup>5</sup> » aussi, autrement dit, il nous amène à « voir clair, plus loin, au-delà du visible dans l'espace et dans le temps<sup>6</sup> ».

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, pp. 59-60 : « Mot abstrait, formé sur le verbe *historeîn*, enquêter, d'abord au sens d'enquête judiciaire, *historia* est dérivé de *histôr* (racine \**nîd*), lui-même rattaché à *ideîn*, voir et à *oida*, savoir. L'*histôr* est moins « celui qui sait pour avoir vu ou appris » que celui à même de se porter garant. [...] Il est moins témoin direct que celui qu'on prend à témoin ». pp. 59-60. De l'appel initial « à l'autopsie » dans le sens d'avoir vu avec ses propres yeux, l'histoire finalement devenue enquête vise toujours la dimension du « visible », dans le sens de intelligible, par le biais de la narration. Sur cette question voir le travail très riche de ZANGARA Adriana, *Voir l'histoire, le récit historique à l'époque hellénistique et romaine*, Paris : Vrin-EHESS, 2005.

<sup>2</sup> HARTOG François, *Évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens*, *op. cit.*, p. 59-60. À ce propos, voir aussi RICŒUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 209, note 30.

<sup>3</sup> HARTOG François, *Évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens*, *op. cit.*, p. 63.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 61.

En plus de nous présenter l'histoire de Beyrouth par le biais des documents visuels, donc en quelque sorte en évoquant les « racines optiques » de l'histoire, l'œuvre de Joreige symbolise la portée visuelle et cognitive qui appartient au travail d'historien. Et c'est précisément en ce sens que les images sont ici utilisées, c'est-à-dire comme indices à partir desquels il est possible d'entamer une œuvre de reconstruction du passé. Néanmoins, bien que l'écriture de l'histoire se soit rapidement détournée de la notion « l'autopsie », et que depuis ses origines la notion d'histoire ait beaucoup évolué<sup>1</sup>, il reste en dernière instance, que par le biais du témoin, la vision occupe toujours une place dans l'histoire. C'est pourquoi la photographie, malgré les difficultés inhérentes à son traitement, exerce aux yeux des historiens un attrait tout particulier. Paul Valéry, lors de son célèbre discours dans le cadre du centenaire de la photographie, illustre bien ce lien originel :

L'Histoire ne pouvant connaître que des choses sensibles, puisque le témoignage verbal est sa base, tout ce qui constitue son affirmation positive doit pouvoir se décomposer en choses vues, en moments de "prise directe", correspondant chacun à l'acte d'un opérateur possible, d'un démon reporter photographe<sup>2</sup>.

C'est précisément cette relation entre vision et histoire que l'on observe dans l'installation de Joreige, que l'artiste décline aussi selon les différentes étapes de l'opération historique : de la vision comme source d'histoire et incarnée ici par les documents visuels, à la construction de la narration historienne, en passant par le montage, signe évident du travail d'interprétation dont les documents ont fait l'objet. Le tout est agencé selon la mosaïque de temporalités mobilisées lors de l'écriture de l'histoire selon la démarche proposée par Marc Bloch et déjà illustrée par Ristelhueber visant à comprendre le présent par le passé et le passé par le présent<sup>3</sup>. Cette procédure est ici évoquée par le geste médical de l'autopsie également effectuée à rebours, dans l'après-coup de l'événement et visant à remonter le courant du temps. À cet effet, le choix des images de même que l'alternance des différents dispositifs s'avère central. Créant des passerelles entre les temps, les différents médias évoquent moins la temporalité du récit historique que celle sous-jacente à sa construction. Ce faisant, ils parviennent à mettre en valeur les différents temps dont l'histoire se compose et qui caractérisent

---

<sup>1</sup> Fondamental à cet égard l'étude de Arnaldo MOMIGLIANO, *Sui fondamenti della storia antica*, Turin : Einaudi, 1984. L'historien y explique comme le terme « historia » malgré la continuité de son parcours, des origines grecques jusqu'à aujourd'hui, en réalité renvoie à des significations différentes. Notamment, dès le XVIII l'historiographie moderne devient le lieu où se croisent deux traditions différentes : l'histoire des philosophes et la connaissance des antiquaires. Une rencontre très bien illustrée aussi par l'ouvrage de Francis Haskell, *History and its Images*, New Haven : Yale University Press, 1993, tr. fr. A. Tachet et L. Évrard, *L'historien et les images*, Paris : Gallimard, 1995.

<sup>2</sup> VALÉRY Paul, « Discours pour le centenaire de la photographie », *Études photographiques*, n° 10, novembre 2011, p.1-14, p. 5.

<sup>3</sup> BLOCH Marc, *Apologie pour l'histoire ou le métier d'historien*, op. cit., p. 44-50.

le mouvement même de sa construction. Car si « ce que nous demandons du photographe ou de l'historien est du même ordre : un effet de court-circuit, une hallucination<sup>1</sup> », c'est-à-dire faire émerger le passé dans le présent, cette construction se fait en réalité par le frottement des différents temps que l'historien côtoie lors de l'opération historique. C'est précisément en mettant en scène cette convergence entre image et histoire, vision et savoir que *Beyrouth autopsie* ouvre la porte à une réflexion sur l'histoire contemporaine du Liban. Faire de l'histoire, c'est-à-dire aller « voir de ses propres yeux » et ne pas détourner le regard : voici donc la véritable *autopsie* suggérée par Joreige et qui sonne aujourd'hui tel un impératif moral dans un pays amnésique où l'histoire récente ne fait pas encore l'objet d'un récit partagé<sup>2</sup> et où l'effacement des traces physiques du conflit a été largement pratiqué, surtout lors de la reconstruction du centre-ville de Beyrouth.

En conclusion, nous avons essayé à travers notre parcours de montrer comment le concept d'autopsie agit sur l'ensemble de l'œuvre tel un outil heuristique puissant qui réoriente notre compréhension de l'installation. L'élément fictionnel représenté par « la disparition de Beyrouth » joue en effet un rôle déclencheur et permet à l'artiste d'imprimer une tension à l'ensemble de son œuvre, dans la représentation du passé comme dans la référence au présent. Bien que cette vision apocalyptique figure, dans un premier temps, comme la projection subjective de l'état d'anxiété décrit par l'artiste, une fois la notion d'autopsie posée, elle devient porteuse d'un enjeu tout à fait central : apporter un retour d'intelligibilité de l'histoire à partir du présent. Comme autant d'indices retrouvés sur le corps de la ville, les textes et les images deviennent ainsi les traces à partir desquelles l'autopsie s'opère, inaugurant un parcours où les marques du passé sont observées depuis le présent. Le choix d'appuyer la narration sur la représentation de Beyrouth prend alors tout son sens : en assurant la continuité du récit par la superposition des temporalités qui la caractérise et que les images évoquent, Joreige symbolise le mécanisme de la mémoire, sur lequel l'opération historique elle-même s'appuie. À l'historien de la récupérer et de la réorganiser à travers le travail de l'écriture.

---

<sup>1</sup> NORA Pierre, « Historiens et photographes : voir et devoir », dans CAUJOLLE Christian (dir.), *Éthique, Esthétique, Politique, op. cit.*, p. 48.

<sup>2</sup> Il est intéressant de noter à ce propos les observations d'Albert Farid Naccache sur une question très vive au Liban et concernant l'écriture d'une histoire unifiée du Liban : « During the mayhem of the first two years of the war, an estimated 150.000 Lebanese, or 5% of the population on both sides of the newly carved dividing line, lost their lives before the society could be rearranged along the « Phoenician/Arab rift... [which] is recognized as the main chronic ailment of the Lebanese body politic, so much so that the demand for a “Unidied Lebanese History Book” is the only unanimously endorsed demand in Lebanon today. But no two Lebanese, historians or not, can agree on how to proceed from the available data to write such a history book and have it accepted by all parties », Albert Farid Henry NACCACHE, « Beirut's Memorycide : Hean no Evil, See no Evil », dans MEKELL Lynn (dir.), *Archeology Under Fire : Nationalism, Politics and Heritage in Eastern Mediterranean and Middle East*, New York : ed., Routledge, 1998, p. 146.

Déjà considérée par l'historiographie grecque pour sa valence cognitive, c'est en raison de son mode opératoire que la notion d'autopsie permet d'illustrer certains mécanismes propres à l'opération historiographique. Une référence qui, pour sa portée épistémologique, nous permet de voir dans l'œuvre de Joreige non seulement une représentation ou une évocation de l'histoire, mais aussi une référence aux opérations inhérentes à sa construction. Finalement, la « vision » que *Beyrouth autopsie* nous apporte au-delà du « voir » inhérent à chaque image, c'est la partie « non visible » de l'histoire, ce travail souterrain de construction, d'agencement de faits, de relecture du temps dans le temps, bref, ces engrenages qui permettent à l'historien de faire l'histoire. C'est dans ce sens que *Beyrouth, autopsie d'une ville*, fait œuvre d'histoire.

## CONCLUSION

### *Boucler & Projeter*

Trois œuvres ont fait l'objet de ce parcours, soit trois différents regards qui portent sur Beyrouth, ville dont le passé récent a été secoué par des événements majeurs. Au cours de cette recherche nous avons tenté d'aborder ce corpus visuel en suivant une idée centrale, à savoir montrer le revers de ces représentations en observant l'entrelacement des fils qui les organisent. Que ce soit du point de vue de leur réalisation, en considérant la *techné* dont elles sont la résultante, ou sur le plan théorique afin de faire ressortir le potentiel de connaissance qu'elles expriment, dans tous les cas l'enjeu consistait à considérer ces images au-delà de l'écran de la vision. L'intention consistait à mettre en lumière les mécanismes sous-jacents à leur construction, aussi bien en tant qu'images individuelles que du point de vue de l'ensemble qu'elles composent. C'est d'ailleurs en étudiant ces différentes architectures visuelles qu'il a été possible d'établir des parallèles avec une autre forme de construction dont l'événement est aussi à l'origine, à savoir la représentation historique. Ce sont là les deux piliers sur lesquels cette mise en parallèle s'est appuyée : le premier, ancré dans le sensible, concerne la nécessité d'appropriation éveillée par la manifestation de l'événement, le deuxième, établi sur le plan épistémologique, relève des analogies existantes entre la photographie et l'histoire quant à leur rapport au réel et à leur procédure.

Mais quels sont les passages à travers lesquels cette relation à l'histoire a concrètement été établie ? Geste inaugural et fondateur, le travail sur la « trace » constitue le premier échelon sur lequel, en photographie comme en histoire, l'approche de l'événement se fonde. Que ce soit par l'enregistrement des traces du conflit dans la ville chez Ristelhueber, par la reproduction des traces sur la matière photographique chez Frank ou encore par l'emploi des images en tant que traces chez Joreige, dans tous les cas cette première étape constitue un geste fondateur. Quelque chose advient, ou « se passe » comme dirait Deleuze, et voici qu'une exigence s'impose : attribuer à cet événement un sens. N'étant pas accessible en soi, voici que la trace représente le seul ancrage pour établir une connexion avec cette réalité. Outre établir un lien avec l'événement, porter un regard sur la trace signifie également investir l'image d'un rôle indiciaire ainsi que du travail d'interprétation qui en découle.

C'est ainsi que le photographe, tout comme l'historien, se déplace. Il faut aller *voir*, sur les lieux comme dans les archives, se confronter à cette masse d'informations que le réel apporte afin de

l'interpréter et d'en produire une lecture. En ce sens, le « déplacement » contient la source d'un processus de connaissance animé par la volonté de maîtrise de ce phénomène qui, en tant que tel, nous dépasse. Dans ce mouvement, dont les finalités sont la vision, la construction et la diffusion d'une représentation, l'on reconnaîtra par ailleurs les origines de l'histoire, là où l'écriture était encore le produit d'une vision. Aujourd'hui, face à l'événement, le médium photographique vient en quelque sorte rejouer le rôle qui était celui des marques d'attestation à l'origine des premières narrations historiques. Finalement, c'est ici, dans cette phase « d'enregistrement » du réel que la photographie et l'histoire se rejoignent sur le plan des « techniques de production ». De Certeau nous rappelle en effet que « l'histoire ne commence pas avec la parole noble de l'interprétation », elle est « *médiatisée* par la technique », « frontière muable entre le donné et le créé<sup>1</sup> ».

Néanmoins, cette vision dont l'objectif est la production d'une trace du réel ne décrit que la première étape, qui cherche la représentation. En effet, une fois l'image produite, le travail de lecture et d'interprétation suit de façon à donner lieu, par le dispositif de la série, à un ensemble de relations signifiantes entre un cliché et l'autre. C'est d'ailleurs, dans cette même zone médiane que l'historien affirme son autorité face à la matière documentaire en la soumettant à un processus herméneutique. Voici alors qu'apparaissent certaines notions, comme celle de « série », d' « intervalle », de « découpage » de faits, concepts inhérents à l'individuation des régularités comme des écarts dont l'observation permet à l'historien de procéder à l'identification des faits<sup>2</sup>. En réalité, ce qu'il faut chercher dans ces termes propres au vocabulaire historien, et significativement partagés par le savoir-faire photographique, c'est plus qu'une simple superposition linguistique. Malgré les déclinaisons respectives renvoyant, dans les faits, à des opérations et à des matériaux techniquement différents, ce qui relie ces différentes approches consiste dans la mise en œuvre d'un travail d'organisation, d'institution d'un ordre visant à soumettre le réel à une forme de lisibilité.

En ce sens, la photographie nous offre la possibilité d'expérimenter visuellement un ensemble d'opérations qui, en histoire, demeurent à un niveau élevé d'abstraction. L'œuvre de Joreige, est à ce propos particulièrement significative. Par la disposition des images dans l'espace et par l'instauration de liens entre elles, ce que l'artiste expose c'est précisément le geste de composition que l'historien réalise lors de la construction de l'édifice historique. Ici, le terme « exposer » doit être considéré d'après son sens premier : c'est-à-dire « disposer de manière à mettre en vue ; de manière à être regardé, remarqué ». Autrement dit, ce que ces compositions photographiques donnent à voir,

<sup>1</sup> DE CERTEAU Michel, « L'opération historique », *op. cit.*, pp. 35-36.

<sup>2</sup> RICCEUR Paul, « Explication/compréhension », dans *La mémoire, l'histoire l'oubli*, *op. cit.*, notamment pp. 231-238.



tout en le performant, ce sont les coulisses de l'histoire, ces gestes que l'historien accomplit derrière le rideau de la représentation historique afin qu'elle puisse avoir lieu. Et ce, tout en considérant que l'organisation spatiale des images ne saurait pas répondre à des critères exclusivement formels ; elle est au contraire révélatrice d'une modalité de connaissance qui, dans la versatilité et dans les possibilités combinatoires ouvertes et propres au visuel, trouve une source constante de déploiement. C'est ainsi qu'après avoir considéré le travail sur la trace et l'œuvre de montage, on arrive au troisième et dernier niveau auquel la photographie et l'histoire se confrontent, celui de la représentation. Quel rapport instaure-t-elle envers son objet, ce référent à la fois « réel » et temporellement qualifié comme « antérieur » ? Pensons, par exemple, aux collages de Frank. Outre témoigner d'une distance critique envers le réel par l'œuvre de composition, l'image qui en dérive, tel un miroir brisé, rend de facto impossible tout reflet spéculaire de la photographie envers le réel. Et pourtant, la représentation qui en dérive décrit une vision intelligible ancrée dans le réel. Or, cette « fracture » opérée par le geste de construction ne pourrait-elle pas présenter une analogie avec l'histoire en tant que représentation, ainsi que les défis qui la décrivent ? Nous avons vu en effet que la discipline historique partage sur ces thèmes les « mêmes difficultés » propres à la photographie, à savoir de justifier la relation véridique envers le référent dont elle est porteuse tout en soustrayant de la notion de « simple » reproduction du réel. Une problématique que les collages de Frank nous semblent illustrer avec une force expressive particulièrement significative, d'autant plus en raison de leur référence à l'événement représenté.

Trace, montage, représentation : c'est donc par l'enchaînement de ces trois passages, les trois également présents dans ces œuvres photographiques, que la relation à l'histoire a été établie. Dans tous les cas, la relation à l'événement qui en résulte relève moins d'une vision que d'une série de connexions établies au moyen des images. Non plus seulement illustration directe de ce qui advient, ces œuvres proposent toutes une lecture « différée » de l'événement, là où cet écart constitue l'espace pour l'élaboration d'une distance critique envers le réel. Que ce soit par l'introduction d'une image qui affiche des ruines anciennes, par le geste du collage, ou encore par l'agencement d'images et de textes, dans tous les cas l'événement fait l'objet d'une composition signifiante que le spectateur participe à construire par sa lecture. Ce à quoi elles donnent lieu, c'est donc un traitement « historique » de l'événement en ce qu'elles construisent autour de ce qui est advenu une représentation dont l'événement, en tant que phénomène, constitue le référent ultime. Autrement dit, l'image que ces œuvres transmettent dépasse la vision sensible qui en est à l'origine pour aller vers la construction d'une *épistémé*, résultat du regard surplombant porté par l'artiste sur les événements

représentés. Certes, les représentations ne remplaceront pas le travail d'histoire, elles sont bien loin, d'ailleurs, d'en avoir la prétention. Néanmoins, sans se limiter à en mimer les gestes, elles participent tout de même, et dans la forme visuelle qui leur est propre, à son écriture.

Finalement, à la lumière de ce parcours, comment qualifier la relation à l'histoire dont ces œuvres, et plus généralement la photographie, s'avèrent porteuses ? Dans l'intitulé de cette thèse, nous avons placé cette relation sous le signe de la pensée. D'un point de vue méthodologique, cela a signifié interpréter ce corpus d'images à partir de certaines notions propres à la théorie de l'histoire. Plus précisément, l'histoire et la photographie considérées tel un produit de la pensée, c'est précisément les réflexions sous-jacentes à leur production qu'il s'agissait de faire ressortir. C'est pourquoi de ces représentations photographiques on dira qu'elles développent un lien à l'histoire nous permettant de réfléchir aux conditions de possibilité de son écriture. En somme, si l'on voulait considérer ces œuvres comme une réponse à une question, cette dernière serait non pas « qu'est-ce que l'histoire ? » mais plutôt « comment on écrit l'histoire ? », où le mot *comment* est aussi révélateur d'une pensée préalable qui vient justifier les modalités choisies.

Ainsi, *Beyrouth photographies* de Ristelhueber nous a amenés à réfléchir au thème des relations temporelles propres à l'écriture de l'histoire ainsi qu'à leur rôle herméneutique ; l'œuvre de Frank, *Come again*, nous a reconduit à la problématique de la relation de l'événement à la continuité historique ; et finalement l'installation de Joreige, outre restaurer le lien ancien entre vision et histoire, nous a permis de revenir sur le processus d'enquête menée par l'historien afin d'attribuer à un sens à ce qui advient. C'est en ceci, donc, que cette thèse a contribué au thème très vaste inhérent aux relations entre la photographie et l'histoire : d'abord, en produisant un ordonnancement des différentes problématiques qui le traversent en en mettant en lumière les racines épistémologiques, ensuite, en identifiant dans ces représentations photographiques d'un événement historique la possibilité d'instituer une référence à l'histoire en tant que « faire », d'après le geste qui donne lieu à son écriture.

Dans tout cela, plus qu'une scénographie, Beyrouth nous a permis d'ancrer ces réflexions et nous a offert un terrain privilégié pour observer les différents degrés d'interaction que les images détiennent avec l'histoire. Elle a donné lieu à une médiatisation du présent historique, d'une part par la représentation constante d'événements, et de l'autre, par le rôle qu'elles assument face à l'histoire de la ville en illustrant, par leur répétition, la succession d'événements qui a caractérisé son histoire. En effet, ce que nous avons observé dans le cas de Beyrouth c'est une convergence entre la réitération d'images dont la ville a fait l'objet à l'époque du conflit civil et le récit fondateur de

l'histoire de la ville, « ce mythe du phénix » à travers lequel l'histoire de la capitale libanaise, histoire de destructions et reconstructions, a souvent été « expliquée ». En somme, on pourrait dire que l'histoire de/à Beyrouth est une question d'images. Nul hasard alors, si l'œuvre de Lamia Joreige, la seule artiste libanaise, attribue une forme visuelle à cette dynamique en superposant dans son œuvre la vision poétique et mythique de l'histoire de la ville orientée vers la « possible disparition de Beyrouth » et le regard commandé par l'autopsie, regard porteur du savoir et visant l'établissement des causes « réelles » qui auraient déterminé cette même « disparition ».

Déjà esquissée par cette recherche, cette réflexion au sujet du caractère « visuel » propre à Beyrouth et à son « histoire » représente une piste de lecture novatrice qui mériterait d'être approfondie davantage. Et ce, tout en prenant en considération de plus près la production artistique libanaise contemporaine afin de comprendre les principaux enjeux qui décrivent aujourd'hui la relation que la société libanaise détient avec l'histoire. De ce point de vue, cette étude pourrait être considérée comme une première phase ayant exploré sur un plan théorique un ensemble de questions qui mériteraient également d'être abordées du point de vue de leur contexte culturel.

À ce propos, il est nécessaire de souligner aussi que la référence à l'histoire telle qu'elle a été considérée ici privilégiait la généralité propre aux critères de sa construction. Le propos de cette recherche se situant sur un plan épistémologique et non pas culturel, toute réflexion inhérente à la spécificité culturelle de l'écriture de l'histoire a été de facto écartée. Néanmoins, il faut reconnaître que les pratiques d'écriture de l'histoire, tout comme les conceptions du temps historique, ne sont pas dépourvues de liens avec le contexte culturel où elles prennent forme. Un projet récent a, par exemple, mis en valeur les caractéristiques inhérentes aux pratiques d'archivage propres au pays du bassin méditerranéen<sup>1</sup>. Et si c'est dans ce geste que, d'après de Certeau, résident les fondations de l'opération historiographique, on pourrait en déduire qu'il existe un lien à établir entre ces pratiques d'archivage et la tradition historiographique propre aux pays du Maghreb et du Proche Orient. De plus, en considérant les difficultés dont le processus historiographique fait l'objet aujourd'hui au Liban, il faudrait se demander plus concrètement que signifie-t-il aujourd'hui « faire de l'histoire » au

---

<sup>1</sup> On se réfère notamment au projet : « Archiver : les pratiques historiographiques dans le Moyen-Orient contemporain », proposé par l'Institut d'études de l'islam et des sociétés du monde musulman (IISMM), en collaboration avec le Collège de France, le Centre d'études et de documentation économiques, juridiques et sociales (CEDEJ) et le Laboratoire d'anthropologie urbaine (LAU). Sur ce thème voir également : JUNGEN Christine, RYMOND Candice (dir.), *Pratiques d'archives. Fabriques, modelages, manipulations*, n°36 des *Ateliers d'anthropologie* (CNRS / Université Paris Ouest Nanterre La Défense), 2012.

Moyen-Orient ? Quels enjeux et quelles spécificités est-il possible repérer sur le plan historiographique, mais aussi relativement à la problématique de la mémoire ?

À partir de ces thèmes, et pour élargir le questionnement à la dimension temporelle, une autre piste de réflexion nous vient de la notion de « régime d'historicité<sup>1</sup> » élaborée par l'historien François Hartog. Considérée d'après la double acception que l'historien lui confère, à savoir « comment une société traite son passé » et dans un sens plus large quelle est « la conscience de soi dans le cadre de la société humaine », il serait intéressant de vérifier la validité de cette notion dans le cadre des sociétés du Moyen-Orient. La notion de « présentisme » saurait-elle illustrer également l'expérience du temps propre à ces sociétés et, le cas échéant, quels autres modèles temporels serait-il possible de repérer ? Quelle incidence attribuer à l'instabilité de la région sur la définition et sur la perception du temps historique ainsi que sur les pratiques historiographiques ? Par ailleurs, bien que formulées ici dans une perspective historienne, il nous semble que ces questions ne sont pas sans liens avec la référence à l'histoire telle qu'illustrée, par exemple, dans l'œuvre de Joreige considérée aussi dans l'ensemble de sa production. C'est pourquoi on pourrait avancer qu'une étude dédiée aux productions artistiques libanaises pourrait contribuer à apporter sur ces thèmes un regard tout aussi intéressant sur ceux-ci.

Tout en restant du côté de la discipline historique, on voudrait aussi attirer l'attention sur une autre piste de lecture seulement effleurée par cette étude. Elle concerne les références à l'histoire ancienne formulées à partir des réflexions très riches de Nicole Loraux. Le regard fort actuel qu'elle porte sur un événement historique éloigné comme la guerre du Péloponnèse constitue en effet une illustration concrète de la notion « d'anachronisme » à laquelle, par ailleurs, nous avons vu l'œuvre de Ristelhueber offrir une interprétation sur le plan visuel. Mais quel rôle attribuer aujourd'hui à la référence à l'antiquité dans la production culturelle et dans la société libanaise contemporaine ? En apparence éloignée, la question est en réalité fort actuelle car elle recoupe un ensemble de phénomènes visibles au Liban aujourd'hui et dont la présence n'est pas sans liens avec les questions précédemment formulées au sujet de la perception du temps historique. On se réfère notamment au rapport à l'archéologie et à la conservation du patrimoine sur lequel, depuis la fin du conflit civil, on a « attiré l'attention » en raison des dommages considérables subis. De même, la reconstruction du centre-ville de Beyrouth, placée sous le slogan « Une ville ancienne pour le futur », montre clairement comment au Liban l'histoire contemporaine du pays a investi cette référence au passé en lui attribuant une forme de réactualisation. Ces thèmes illustrent clairement comment la question du patrimoine matériel et immatériel constitue aujourd'hui un enjeu actuel, ainsi qu'un lieu d'observation

---

<sup>1</sup> HARTOG François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris : Seuil, 2003.

privilegié pour l'étude de la perception du temps historique. Les institutions muséales, comme le musée national de Beyrouth ainsi que le projet du musée de la mémoire actuellement en cours dans la capitale libanaise, constituent en effet des plateformes intéressantes où observer comment la relation à l'histoire est en train de se configurer.

Il est par ailleurs possible de constater que cet entrelacement entre le conflit récent et la référence à l'antiquité se manifeste dans d'autres types de productions culturelles. Les pièces théâtrales de Wajdi Mouawad, par exemple, constituent une autre déclinaison de ce croisement entre la dimension du conflit civil libanais, et le modèle archétypal apporté par la tragédie grecque. Encore une fois, la référence n'est pas anodine. Dans son étude, Loraux montre que « le propre du genre tragique est de mettre à distance les problèmes cruciaux et les "maux" intérieurs de la cité. La *stásis*, dénoncée à l'issue d'une trilogie a montré, de meurtres anciens en nouveau meurtres, l'engendrement du crime à l'intérieur de la famille<sup>1</sup> ». Ce qui d'ailleurs ressort clairement dans la trilogie de Mouawad, *Incendies*. Voici alors qu'au Liban, face à l'institutionnalisation de l'oubli par la loi d'amnistie, les « malheurs » viennent se dissimuler non seulement dans les images, mais aussi dans le refus d'oublier propre à la tradition poétique. Quelle forme d'historicité viennent-elles décliner, ces relectures du sujet tragique ? Et quels liens viennent-elles établir entre ces formes de construction de la mémoire collective et « l'oubli fondateur », oubli des « malheurs » mais aussi oubli du politique, qui jusqu'à maintenant est venu entraver sur le plan institutionnel la construction d'un véritable processus de réconciliation ? À ce propos, on pourrait peut-être avancer que ce détour par l'antiquité, considéré selon ces multiples formes, représente la volonté d'instaurer un écart temporel nécessaire afin de produire, par la distance critique qu'il permet, une réflexion sur le contemporain.

Ainsi, face aux excès dont le conflit civil libanais s'avère avoir fait l'objet, à savoir l'excessive proximité véhiculée par les médias et annulant toute prise de distance, ou l'éloignement excessif dont témoignent les regards historiographiques et surtout institutionnels, on dirait que les pratiques artistiques contemporaines ont le mérite d'inaugurer aujourd'hui une voie médiane. Elles décrivent envers l'événement un espace « intermédiaire », celui de la réflexion préalable au « faire ». Et ce faisant, elles offrent un espace de lecture de l'événement qui, sans remplacer le travail de l'histoire, constitue tout de même une écriture des faits, une réélaboration de l'advenu sous forme de pensée par images. C'est aussi à travers elles que l'événement quitte la dimension phénoménale, se faisant lisible et, de ce fait, « pensable ». Pour ce faire, la photographie constitue sans doute un outil privilégié. Nul hasard alors, si on la retrouve déclinée d'après ses multiples formes et recouvrant

---

<sup>1</sup> LORAUX Nicole, *La cité divisée*, op. cit., p. 29.

différents rôles : image de fiction ou document d'archive, vision manipulée ou reproduction du réel. Porteuse d'une extrême contiguïté au réel, du point de vue spatial et temporel, elle s'avère tout aussi bien capable d'habiter le passé vers lequel elle offre une voie privilégiée. C'est pourquoi elle est une porte d'entrée de la réflexion sur l'histoire. Ce qu'elle suscite en nous, notait déjà Kracauer, c'est « une réaction dans laquelle s'interpénètrent notre sens de la beauté et notre désir de connaissance ; et bien souvent, si elle nous attire sur le plan esthétique, c'est parce qu'elle satisfait ce désir<sup>1</sup> ». Ce sont précisément cette beauté et ce sentiment de connaissance qui ont été à la source de cette étude.

---

<sup>1</sup> KRACAUER Siegfried, « L'approche photographique », dans *Sur le seuil du temps. Essais sur la photographie*, édition préparée par DESPOIX Philippe, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2013, p. 81.

## BIBLIOGRAPHIE

*Ouvrages :*

- ADONIS, *Fi'ufq Bairut*. Beirut : Dar al-Saqui, 2005, tr. it. A. Celli, *Beirut la non-città*, Milano : Medusa, 2004.
- AGAMBEN Giorgio. *Il tempo che resta : un commento alla Lettera ai Romani*. tr.fr. J. Revel, *Le temps qui reste : un commentaire de l'Épître aux Romains*. Paris : Payot & Rivages, 2004.
- AGAMBEN Giorgio. *Infanzia e storia*. Torino : Einaudi, 2001.
- ALEXANDRE Didier (dir.). *Que se passe-t-il ? Événement, sciences humaines et littérature*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2004.
- AMMOUN Denise, FOURNIE Pierre. *La Résidence des Pins, Beyrouth*. Paris : ACR Editions, 1999.
- ANZIEU Didier. *Moi-peau*. Paris : Dunod, 1995.
- BACHELARD Suzanne [et al.]. *Hommage à Jean Hyppolite*. Paris : Presses Universitaires de France, 1971.
- BAGNELL BURY John. *The Ancient Greek Historians*. New York : Macmillan, 1958.
- BATHO John, BUTTARD Alin, CAUQUELIN Anne [et. al.]. *Paysages sur commande*. Colloque 16-17 mars 1990 organisé dans le cadre de l'exposition « Les 4 saisons du paysage, de octobre 1989 au novembre 1990, Rennes : Le triangle, 1991.
- BAQUÉ Dominique. *Identifications d'une ville*. Paris : Éditions du Regard, 2006.
- BAQUÉ Dominique. *La photographie plasticienne : un art paradoxal*. Paris : Éditions du Regard, 1998.
- BAQUÉ Dominique. *Documents de la modernité : anthologie de textes sur la photographie 1919-1939*. Nîmes : J. Chambon, 1993.
- BARAKAT Hoda. *Hajar al-dabiq*. Londres : Riad El-Rayyes Book, 1990, tr. fr. N. Acoury, *La pierre du rire*. Arles : Actes du Sud, 1996.
- BARAKAT Hoda. *Hârith al miyâb*. Beyrouth : Dâr an-Nahâr, 1999, tr. fr. F. Lagrange, *Le laboureur des eaux*. Arles : Actes du Sud, 1998.

- BARTHES Roland. *Le bruissement de la langue*. Paris : Les Éditions du Seuil, 1984.
- BARTHES Roland. *La chambre claire*. Paris : Gallimard, 1980.
- BARTHES Roland. *Mythologies*. Paris : Éditions du Seuil, 1957.
- BASILICO Gabriele. *Architettura, città, visioni. Riflessioni sulla fotografia*. Milano : Mondadori, 2007.
- BELTINGS Hans. *Bild-Anthropologie : Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München, Wilhelm Fink Verlag, 2001 ; tr. fr. J. Torrent, *Pour une anthropologie des images*. Paris : Gallimard, 2004.
- BÉNICHOU Anne. *Un imaginaire institutionnel : Musées, collections, archives d'artiste*. Paris : L'Harmattan, 2013.
- BÉNICHOU Anne. *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Paris : Les Presses du réel, 2010.
- BENJAMIN Walter. « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*. Paris : Gallimard, 2000.
- BENJAMIN Walter. « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », *Œuvres III*. Paris : Gallimard, 2000.
- BENJAMIN Walter. *Paris, capitale du XIX siècle, Le livre des passages (1927-1940)*. tr. fr. J. Lacoste, Paris : Le Cerf, 1989.
- BENJAMIN Walter. *Origine du drame baroque allemand*. tr. fr. S. Muller, Paris : Flammarion, 1985.
- BENVENISTE Émile. *Vocabulaire des institutions indo-européennes*. Paris : Minuit, 1969.
- BEYHUM Nabil (dir.). *Reconstruire Beyrouth. Les paris sur le possible*. Lyon : Maison de l'Orient méditerranéen, 1991, [en actes].
- BILLETER Erika, BABLET Denis [et. al.]. *Collage et Montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*. Table ronde Internationale du Centre national de la Recherche Scientifique, Losanne : la Cité - L'âge d'Homme, 1978.
- BLOCH Marc. *Apologie de l'histoire ou le métier de l'historien*. Paris : Collin, 1993.
- BOUTIER Jean, JULIA Dominique (dir.). *Passés recomposés*. Paris : Éditions Autrement, 1995.



- BULOCH Benjamin. *Essais historiques II. Art Contemporain*. Villeurbanne : Art édition, 1992.
- BURKE Peter. *Eyewitnessing, Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*. New York : Cornell University Press Ithaca, 2001.
- CANFORA Luciano. *Tucidide. L'oligarca imperfetto*. Roma : Editori Riuniti, 1988.
- CADAVA Eduardo. *Words of light : Theses on the photography of history*. Princeton : Princeton University Press, 1997.
- CARLEBACH Michael. *The Origin of the Photojournalism in America*. Washington : Smithsonian Institution Press, 1992.
- CASSANGE Sophie, DELPORTE Christian, MIROUX Georges, TURREL Denise. *Le commentaire de document iconographique en histoire*, Paris : Ellipses, 1996.
- CAUJOULLE Christian (dir.). *Ethique, Esthétique, Politique*. Arles : Actes du Sud, 1997.
- CAUQUELIN Anne. *L'invention du paysage*. Paris : Plon, 1989.
- CHARTIER Roger. *Au bord de la falaise*. Paris : Albin Michel, 1998.
- CHARTIER Roger (dir.). *Pratiques de la lecture*. Paris : Rivages, 1985.
- COCHRAN Terry. *Plaidoyer pour une littérature comparée*. Québec : Nota bene, 2008.
- CORBOZ André. (textes réunis par Paola Viganò) *Ordine sparso. Saggi sull'arte, il metodo, la città, il territorio*. Milano : Franco Angeli, 1998.
- DAKHLIA Joceline (dir.), *Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam : des arts en tension*, Paris : Karthala, 2006.
- DAMISCH Hubert. *La dénivelée : à la preuve de la photographie : essais*. Paris : Seuil, 2001.
- DARWICH Mahmoud. *Dhâkîra li-l-nisîyân*. tr. fr. de Y. Gonzalez-Quijano et Farouk Mardam-Bey, *Une mémoire pour l'oubli : le lieu, Beyrouth, le temps, un jour d'août 1982*. Arles : Actes du Sud, 1994.
- *D'encre et d'exil 6 : Le Liban, entre rêve et cauchemar. Sixièmes rencontres internationales des écritures de l'exil*. Rencontres organisées du 1<sup>er</sup> au 3 décembre 2006 au Centre Pompidou, Paris : Bibliothèque publique d'information, 2007 [en actes].
- DE CERTEAU Michel. *L'écriture de l'histoire*. Paris : Gallimard, 1975.

- DE CERTEAU Michel. *L'absent de l'histoire*. Paris : Mame, 1973.
- DE JONCKHEERE Philippe. *Robert Frank. Dans les lignes de sa main*. Toulouse : Publie Papier, 2012.
- DELACROIX Christian. DOSSE François, GARCIA Patrik, OFFERSTADT Nicolas. *Historiographies : concepts et débats*. Paris : Gallimard, 2010.
- DELACROIX Christian. DOSSE François, GARCIA Patrik. *Historicités*. Paris : La découverte, 2009.
- DELPORTE Christian, GERVEREAU Laurent, MARÉCHAL Denis, (dir.). *Quelle est la place des images en histoire ?* Paris : Ed. Nouveau Mondes, 2008.
- DELPORTE Christian. DUPRAT Annie (dir.). *L'événement : images, représentations, mémoire*. Paris : Creaphis, 2003.
- DENIS Sébastien. *Analyse d'une œuvre : Les ailes du désir, W. Wender 1987*. Paris : Vrin, 2012.
- DELEUZE Gill. *L'image-temps*. Paris : Éditions de Minuit, 1985.
- DELEUZE Gill. *Logique du sens*. Paris : Éditions du Minuit, 1969.
- DERRIDA Jacques, NOUSS Alexis, SOUSSANA Gad. *Dire l'événement est-ce possible ?* Paris : L'Harmattan, 2001.
- DERRIDA Jacques. *Mal d'archive*. Paris : Éditions Galilée, 1995.
- DESPOIX Philippe, SCHÖTTLER Peter (dir.). *Siegfried Kracauer penseur de l'histoire*. Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval – Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2006.
- DETIENNE Marcel (dir.). *Les savoirs de l'écriture en Grèce ancienne*. Lille : Presses universitaires de Lille, 1988.
- DIANO Carlo. *Forma e evento. Principi per una interpretazione del mondo greco*. Vicenza : Neri Pozza, 1952, tr. fr. P. Grenet et M. Valensi, *Forme et événement. Principes pour une interprétation du monde grec*. Combas : Éditions de l'éclat, 1994.
- DIDI-HUBERMAN George. *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire I*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2009.
- DIDI-HUBERMAN George. *Images malgré tout*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2003.

- DIDI-HUBERMAN George. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Abi Warburg*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2002.
- DIDI-HUBERMAN George. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2000.
- DOCQUIERT Françoise, PIRON François (dir.). *Image et politique*. Arles : Actes du Sud, AFAA, 1998.
- DOSSE François. *Renaissance de l'événement*. Paris : Presses Universitaires de France, 2010.
- DOSSE François. *L'histoire*. Paris : Colin, 2010.
- DUBOIS Philippe. *La question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*. Crisnée : Yellow Now – Côté Cinéma, 2011.
- DUBOIS Philippe. *L'acte photographique et autres essais*. Bruxelles : Éditions Labor, 1990.
- DULONG Renaud. *Le témoin oculaire*. Paris : Éditions de l'EHESS, 1998.
- EBERMAN Edwin, MICH Daniel. *The technique of the Picture Story*. New York : McGraw-Hill Book Company, Inc, 1945.
- ETHIER Guillaume. *Patrimoine et guerre : reconstruire place de Martyrs à Beyrouth*. Québec : Éditions Multimonde, 2008.
- FARGE Arlette. *Le goût de l'archive*. Paris : Éditions du Seuil, 1989.
- FOCILLON Henri. *Vie des formes*. Paris : Presses universitaires de France, 1981.
- FORTINI Michel. *L'esthétique des ruines dans la photographie de guerre. Beyrouth centre-ville, une commande exemplaire*. Paris : Harmattan, 2014.
- FOUCAULT Michel. *Naissance de la clinique*. Paris : Presses universitaires de France, 1988.
- FOUCAULT Michel. *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard, 1969.
- FREUD Sigmund. *Malaise dans la culture*. Paris : Presses universitaires de France, 2010.
- FREUND Gisèle. *Photographie et société*. Paris : Éditions du Seuil, 1974.
- FURET François. *Le passé d'une illusion*. Paris : Livre de Poche, 1995.
- GAL Irit, HAMMERMAN Ilana. *De Beyrouth à Jénine. Témoignages de soldats israéliens sur la guerre du Liban*. Paris : La Fabrique éditions 2003.

- GERNEZ Guillaume. PÉRISSÉ-VALÉRO Ingrid. *Le Liban. De la Préhistoire à l'Antiquité*. Paris : Éditions Errance, 2010.
- GERVEREAU Laurent. *Montrer la guerre*. Paris : Isthme Éditions, 2006.
- GINZBURG Carlo. *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*. Milano : Feltrinelli, 1998, tr. fr. P.A. Fabre, *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*. Paris : Gallimard, 2001.
- GINZBURG Carlo. *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*. Torino : Feltrinelli, 1999, tr. fr. J.P. Bardos, *Rapport de force. Histoire, rhétorique, preuve*. Paris : Seuil/Gallimard, 2003.
- GINZBURG Carlo. *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*. Torino : Einaudi, 1986, tr. fr., M. Aymard, C. Paoloni, E. Bonan, M. Sancini-Vignet, *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*. Paris : Flammarion, 1989.
- GRENIER Catherine. *Sophie Ristelhueber. La guerre intérieure*. Dijon : JRP& Les presses du réel, 2010.
- HABIB André. *L'attrait de la ruine*. Crisnée : Éditions Yellow Now/côté cinéma, 2011.
- HAIDAR Mazen (dir.). *Beirut, Berlino, Sarajevo*. Milano : Mondadori, 2006.
- HARTOG François. *Le miroir d'Hérodote*. Paris : Gallimard, 1980.
- HARTOG François. *L'évidence de l'histoire. Ce que voient les historien*. Paris : Éditions de L'EHESS, 2005.
- HARTOG François. *L'histoire d'Homère à Augustin*. Paris : Éditions du Seuil, 1999.
- HASKELL Francis. *History and its Images*. New Haven : Yale University Press, 1993, tr. fr. A. Tachet et L. Évrard, *L'historien et les images*. Paris : Gallimard, 1995.
- HAMEL Jean-François. *Revenances de l'histoire*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2006.
- HERS François et LATARJET Bernard (dir.). *Paysages, Photographies, 1984-1988*. Mission photographique de la Datar, Paris : Hazan, 1989.
- HICKS Wilson. *Words and Pictures. An Introduction to Photojournalism*. New York : Harper and Brothers, 1952.
- HURLEY Gerald, McDUGLAS Angus. *Visual Impact in Print*. Chicago : American Publisher Press, 1971.
-

- KANAFANI-ZAHAR Aïda. *Le Liban. La guerre et la mémoire*. Rennes : Presses Universitaires de Renne, 2011.
- KASSIR Samir. *Histoire de Beyrouth*. Paris : Fayard, 2003.
- KASSIR Samir. *La guerre du Liban. De la dissension nationale au conflit régional*. Paris : Khartala, 1994.
- KESLEY Robin, STIMSON Blake (dir.). *The meaning of photography*. New Haven-London : Yale University Press, 2008.
- KHOURY Élias. *Sînâlkûl*. Beyrouth : Dâr-al-Adâb, 2012 ; tr. fr. R. Samara, *Sinaolcol, le miroir brisé*. Arles : Actes du Sud, 2013.
- KHOURY Élias. *Bad al-shams*. Beyrouth : Dâr-al-Adâb, 2003 ; tr. fr R. Samara, *La porte du soleil*. Arles : Actes du Sud, 2003.
- KHOURY Élias. *al-Ġabal aṣ-ṣaġīr*. Beyrouth : Mu'assasat al-Abḥāṭ al-‘ Arabiyyah, 1983, ; tr.fr. S. Zaïm et C. de Montella. *La petite montagne*. Arles : Actes du Sud, 2009.
- KHOURY Élias. *Rihlat Ghāndī al-ṣaġbīr*. Beyrouth : Dâr-al-Adâb, 2000 ; tr. fr. L. Barbulesco, *Le petit homme et la guerre : le voyage du petit Gandbi*. Arles : Actes du Sud, 2004.
- KLAVER Elizabeth. *Sites of Autopsy in Contemporary Culture*. Albany : State University of New York Press, 2005.
- KOPOSOV Nikolay. *De l'imagination historique*. Paris : Éditions de l'EHESS, Paris, 2009.
- KOSELLECK Reinhart. *Vergangene Zukunft : zur Sematik geschichtlicher Zeiten*. Éditions Suhrkamp, Francfort-sur-le-Main, 1979 ; tr. fr. J. Hoock et M.C. Hoock, *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*. Paris : Éditions de l'EHESS, 1990.
- KOSELLECK Reinhart. *L'expérience de l'histoire*. Paris : Seuil/Gallimard, 1997.
- KRACAUER Siegfried. *Theory of film : the redemption of physical reality*. New York : Oxford University Press, 1960, tr. fr. D. Blanchard et C. Orsoni, *Théorie du film : la redemption de la réalité matérielle*. Paris : Flammarion, 2010.
- KRACAUER Siegfried. *History. The last thing before the last*. New York : Oxford University Press, 1969, tr. fr. Claude Orsoni, *L'Histoire. Des avant-dernières-choses*. Paris : Stock, 2006.

- KRACAUER Siegfried. *Sur le seuil du temps*. Édition préparée par Philippe Despoix, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2013.
- KRAUSS Rosalind. *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge : MIT Press, 1985, tr. fr. J.P. Criqui, *L'Originalité de l'avant-garde et d'autres mythes modernistes*. Paris : Macula, 1993.
- KRAUSS Rosalind. *Le photographique. Pour une théorie des écarts*. tr. fr. M. Bloch et J. Kempf, Paris : Macula, 1990.
- KUBLER *Formes du temps. Remarques sur l'histoire des choses*. Paris : Champ Libre, 1973.
- LAVOIE Vincent. *Photojournalismes. Revoir les canons de l'image de presse*. Paris : Hazan, 2010.
- LAVOIE Vincent. *L'instant-monument. Du fait divers à l'humanitaire*. Montréal : Dazibao, 2001.
- LE GOFF Jacques, NORA Pierre. *Faire de l'histoire : nouveaux problèmes, nouvelles approches, nouveaux objets*. Paris : Gallimard, (1974) 2001.
- LORAUX Nicole. *La cité divisée*. Paris : Éditions Payot&Rivages, 1997.
- LUCRÈCE, *De rerum natura*. Paris : Aubier, 1993.
- LUGON Olivier. *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans 1920-1945*. Paris : Macula, 2001.
- LUGON Olivier (dir.). *La photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 1997.
- MACAULAY Rose. *La voix des ruines*. Paris : Hatier, 1965.
- MARIN Louis. *Le portrait du roi*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1981.
- MARION Jean-Luc. *Étant donné. Essai d'une phénoménologie de la donation*. Paris : Presses Universitaires de France (1997) 2013.
- MARQUET Jean-François. *Singularité et événement*. Grenoble : Éditions Jérôme Million, 1995.
- MATAR Dina, HARB Zahera (dir.). *Narrating Conflict in the Middle East : Discourse, Image and Communications Practices in Lebanon and Palestine*. London I.B. : Taurius, 2013.
- MERMAIER Frank, VARIN Christophe (dir.). *Mémoires de guerre au Liban 1975-1990*. Arles : Actes du Sud-Sinbad, 2010.

- MEKELL Lynn (dir.). *Archeology Under Fire : Nationalism, Politics and Heritage in Eastern Mediterranean and Middle East*. New York : ed., Routledge, 1998.
- MERMIER Franck, PUIG Nicolas (dir.). *Itinéraires esthétiques et scènes culturelles au Proche-Orient*. Beyrouth : Presses de l'IFPO, 2009.
- MOHOLY-NAGY László. *Malerei, fotografie, film*. tr. fr. C. Wermester, J. Kempf, G. Dallez, *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie*. Paris : Gallimard, 2007.
- MOLDERINGS Herbert, WEDEKIND Gregor (dir.). *L'évidence photographique. La conception positiviste de la photographie en question*. Paris : Centre allemand d'histoire de l'art, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009.
- MOMIGLIANO Arnaldo. *Les fondations du savoir historique*. Paris : Les Belles Lettres, 1992.
- MOMIGLIANO Arnaldo. *Settimo contributo alla storia degli studi classici e del mondo antico*. Roma : Edizioni di Storia e letteratura, 1984.
- 
- MOREL Gaëlle (dir.). *Photojournalisme et art contemporain. Les derniers tableaux*. Paris : Éditions des archives contemporaines, 2008.
- MOSES Walter. *L'ange de l'histoire : Rosenzweig, Benjamin, Scholem*. Paris : Éditions du Seuil, 1992.
- MOUZOUNE Abdelkrim. *Les transformations du paysage spatio-communautaire de Beyrouth (1975-1996)*. Paris : Publisud, 1999.
- 
- NAJJAR Alexandre. *Le roman de Beyrouth*. Paris : Plon, 2005.
- NANCY Jean-Luc. *La ville au loin*. Strasbourg : Éditions de la Phocide, 2010.
- NANCY Jean-Luc, DIDI-HUBERMAN George, HEINCH Nathalie, BAILLY Jean-Christophe. *Del contemporaneo. Saggi su arte e tempo*. Milano : Mondadori, 2007.
- NIEZSCHE Friedrich. *Considérations inactuelles I et II*, tr. fr. P. Rusch, *Œuvres complètes*. Édition préparée par G. Colli et M. Montinari, Paris : Gallimard, 1990.
- OUELLET Pierre. *Voir et savoir. La perception des univers du discours*. Québec : Les Éditions Balzac, 1992.
- PARRISH Fred. *Photojournalism. An Introduction*, Belomont : Wadsworth/Thomson Learning, 2002.

- PEIRCE Charles S., *Écrits sur le signe*. Paris : Éditions du Seuil, 1978.
- PETIT Jean-Luc (dir.). *L'événement en perspective*. Paris : Édition de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1991.
- POIVERT Michel. *La photographie contemporaine*. Paris : Flammarion, 2010.
- POMIAN Krzysztof. *L'ordre du temps*. Paris : Gallimard, 1984.
- PROST Antoine. *Douze leçons sur l'histoire*. Paris : Seuil, 1996,
- PROST Françoise. *L'histoire à contretemps*. Paris : Éditions du Cerfs, 1994.
- PUISEUX Hélène. *Les figures de la guerre. Représentation et sensibilités 1839-1996*. Paris : Gallimard, 1997.
- 
- RANCIÈRE Jacques. *Figures de l'histoire*. Paris : Presses Universitaires de France, 2012.
- RANCIÈRE Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée, 2004.
- RANCIÈRE Jacques. *Les mots de l'histoire*. Paris : Éditions du Seuil, 1992.
- RICŒUR Paul. *Temps et récit*. (vol. I – II – III), Paris : Éditions du Seuil, 2000.
- RICŒUR Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Éditions du Seuil, 2000.
- RICŒUR Paul. *Du texte à l'action*. Paris : Éditions du Seuil, 1998.
- RICŒUR Paul. *De l'interprétation*. Paris : Éditions du Seuil, 1969.
- RICŒUR Paul. *La métaphore vive*. Paris : Éditions du Seuil, 1975.
- ROH Franz. *Œil et photo*. Paris : Éditions du chêne, 1973.
- ROMANO Claude. *L'événement et le temps*. Paris : Presses Universitaires de France, 2012.
- ROMANO Claude. *L'événement et le monde*. Paris : Presses Universitaires de France, 1998.
- ROSS Christine. *The Past is Present and the Future to*. New York : Continuum, 2012.
- ROUILLÉ André. *La photographie entre document et art contemporain*. Paris : Gallimard, 2005.
- SCHAEFFER Jean-Marie. *L'image précaire : du dispositif photographique*. Paris : Éditions du Seuil, 1987.



- SONTAG Suzanne. *On photography*. New York : Picador USA, 1977 ; tr.fr. P. Blanchard, *Sur la photographie*. Paris : C. Bourgois, 2000.
- SONTAG Suzanne. *Regarding the Pain of Others*. New York : Picador, 2003 ; tr. fr. F. Durand-Bogaert, *Devant la douleur des autres*. Paris : Christian Bourgois, 2003.
- ST. GELAIS Thérèse (dir.) *L'indécidable, écarts et déplacements de l'art actuel - The Undecidable: Gaps and Displacements of Contemporary Art*. Montréal : Les éditions esse, 2008.
- TABET Jade (dir.). *Beyrouth. La brûlure des rêves*. Paris : Les Éditions Autrement, 2001.
- THOUARD Denis (dir.). *L'interprétation des indices. Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2007.
- THUCYDIDE. *La guerre du Péloponnèse*. Édition préparée par Jacqueline de Romilly et Louis Bodin, Paris : Les Belles Lettres, 1955-1972.
- TOUFIC Jalal. *The Withdrawal of Tradition Past a Surpassing Disaster*. Forthcoming Books, 2009, tr. fr. O. Berrada et N. Vinsonneau, *Le retrait de la tradition suite au désastre démesuré*. Paris : Les prairies ordinaires, 2011.
- TRACHTENBERG Alan. *Classical essays on photography*. New Haven : Leete's Island Books.
- VEYNE Paul. *Comment on écrit l'histoire*. Paris : Éditions du Seuil, 1971.
- WHITE Hayden. *Metahistory : The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*. Baltimore : John Hopkins University Press, 1973.
- ZANGARA Adriana. *Voir l'histoire. Le récit historique à l'époque hellénistique et romaine*. Paris : Vrin-EHESS, 2005.

***Œuvres photographiques et catalogues d'exposition :***

- ABAD Lurent. *Baalbek*. Udine : Éditions Arziates – Éditions Unesco, 1997.
- AMELINE Jean-Pierre (dir.). *Face à l'histoire. L'artiste face à l'événement historique 1933 / 1966*. Paris : Flammarion - Éditions du Centre Pompidou, 1996.
- AMOUNT Jacques, BEAUVAIS Jean [et.al.]. *Projections, les transports de l'image*. Paris : Hazan/Le Frsonoy/AFAA, 1997.

- BAKI Péter, FORD Colin, SZIRTES George (dir.). *La photographie hongroise. Brassai, Capa, Kerstész, Moboly-Nagy, Munkácsi*. Milan: 5 continents, 2011.
- BUCHAKJIAN Gregogry. *War and Other Impossible Possibilities. Thoughts on Arab History and Contemporary Art*. Beirut : Alarm Edition and Agial Art Gallery, 2012.
- DEBBAS Fouad. *Des photographies à Beyrouth (1840 – 1918)*. Paris : Marval, 2001.
- DEGHATI Reza. *Paix en Galilée-Beyrouth*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1983.
- DEPARDON Raymond. *Beyrouth centre-ville*. Paris : Éditions Point, 2010.
- DIQUINZIO Apsara (dir.). *Six Lines of Flight. Shifting Geographies in Contemporary Art*. San Francisco : Museum of Modern Art, 2012.
- EDDÉ Dominique (photographies de Gabriele Basilico, Rene Burri, Raymond Depardon, Fouad Elkouri, Josef Koudelka). *Beyrouth centre-ville*. Paris : Éditions du Cypres, 1992.
- ELKOURY Fouad. *Beyrouth aller/retour. Écrits sur l'image*. Paris : Éditions de l'Étoile, 1984.
- ENWEZOR Okwui. *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*. New York : International Center of Photography and Göttingen : Steidl Publishers, 2008.
- FRANK Robert. *Come again*. Göttingen : Steidl, 2006.
- FIELDER Janice. *Fotografie am Bauhaus*. tr. en. *Photography at Bauhaus*. Cambridge, Massachussets : MIT Press, 1990.
- FRIZOT Michel. *Vu. Magazine photographique 1928-1940*. Paris : Éditions de la Martinière, 2009.
- FRIZOT Michel. *Photomontages. Photographie expérimentale de l'entre-deux-guerres*. Tours : Nathan/VUEF, 2011.
- GERVEREAU Laurent (dir.). *Voir/ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*. Paris : Somogy, 2001.
- GUNTHER André, POIVERT Michel (dir.). *L'art de la photographie des origines à nos jours*. Paris : Citadelles & Mazenod, 2007.
- HAUSMANN, *Je ne suis pas photographe*. (texte établi par Michel Giroud), Paris : Chêne, 1975.

- HERBAUT Guillaume. *Croiser des mondes*. Paris : Éditions du Jeu de Paume, 2006.
- HINDRY Ann. *Sophie Ristelheuber*. Paris : Hazan, 1998.
- LAVOIE Vincent (dir.). *Now : Images of Present Time /Maintenant : Images du temps présent*. Montréal : Le Mois de la photo à Montréal, 2003.
- NEWHALL Beaumont. *History of Photography*. New York : Museum of Modern Art, 1982.
- POIVERT Michel (dir.). *L'événement. Les images comme acteurs de l'histoire*. Paris : Éditions Hazan/Jeu de Paume, 2007.
- RISTELHUEBER Sophie. *Beyrouth photographies*. Paris : Hazan, 1984.
- RISTELHUEBER Sophie. *Opérations*. Paris : Presses du réel, 2009.
- TAYLOR Brandon. *Collage – The Making of Modern Art*. London : Thames&Hudson, 2004, tr. fr. L. Echasseriaus, *Collage. L'invention des avant-gardes*. Paris : Hazan, 2005.

#### **Articles et Revues :**

- ABIAAD Serge, HABIB André. « Entretien avec Joana Hadjithomas et Khalil Joreige », *Hors champ*, 5 juin, 2010.
- ABOUT Ilse, CHÉROUX Clément. « L'histoire par la photographie », *Études photographiques*, n°10, novembre 2001, pp. 8-33.
- AL-KASSIM Dina. « Unearthing the Political Aesthetics of Hysteria in the Archaeology and Arts of the New Beirut », *Beirut/ Beyrouth, Parachute*, n°108, 2002, pp. 147-163.
- AYOUB Françoise, « Beyrouth, bonjour les dégâts », *Le matin de Paris*, jeudi 12 avril, 1982.
- BAUMANN Stefanie. « Archiver ailleurs, archiver autrement » *Ateliers d'anthropologie* [En ligne], n°36, 2012, mis en ligne le 14 mai 2012.
- NEWHALL Beaumont. « Documentary approach to photography », *Parnassus*, vol. 10, n°3, pp. 3-6.

- BÉNICHOU Anne. « Renouer avec l'esthétique de l'archive photographique », *Ciel Variable*, n°59, 2002, p. 27-30.
- BENSÀ Alban, FASSIN Eric. « Les sciences sociales face à l'événement », *Terrain* [en ligne], n°38, 2002, mise en ligne le 06 mars 2007.
- « Beyrouth XXI<sup>e</sup> siècle », *La pensée de midi*, n°20, mars 2007, Arles : Actes du Sud.
- « Beyrouth/Beirut », *Parachute*, n°108, oct. 2002.
- BARTHES Roland. « Le message photographique », *Communications*, vol.1, n°1, 1961, pp. 127-138.
- BARTHES Roland. « Rhétorique de l'image », *Communications*, n°4, 1964, pp. 40-51.
- BARTHES Roland. « Le discours de l'histoire », *Poétique*, n°49, 1982, pp. 13-21
- BERTRAND-DORELAC Laurence. « Faire l'histoire des pratiques artistiques », *Bulletin de la Société d'histoire moderne et contemporaine*, n°1 -2, 1997, pp. 1-12.
- BERTRAND-DORELAC Laurence, DELAGE Christian, GUNTHER André. « Images et histoire », *Vingtième siècle*, n°72, octobre/décembre 2001.
- *Cahiers de la photographie*, « Robert Frank. La photographie, finalement » n°11-12, 1984.
- CAUJOULLE Christian. « Que voyons-nous de Beyrouth ? », *Libération*, 9 avril 1984.
- COOKE Miriam. « Beirut Reborn : The Political Aesthetics of Auto-Destruction », *The Yale Journal of Criticism*, Vol. 15, n°2, automne 2002, pp. 393-424.
- DASTUR Françoise. « Pour une phénoménologie de l'événement : l'attente et la surprise », *Études phénoménologiques*, n°25, 1997, pp. 59-75.
- DEPAULE Jean-Charles. « La fondation arabe pour l'image », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, Juillet 2009, vol. 1, n°103, p. 239-242.
- DIDI-HUBERMAN George. « Aby Warburg et l'archive des intensités », *Études photographiques*, n°10, novembre 2001 : La ressemblance du visible/Mémoire de l'art, p. 144-168.
- DIDI-HUBERMAN George. « L'image-matière. Poussière, ordure, saleté, sculpture au XVI<sup>e</sup> siècle », *L'inactuel*, n°6, 1996, pp. 63-81.

- DIDI-HUBERMAN George. « L'image-matrice », Généalogie et vérité de la ressemblance selon Pline l'Ancien », *L'inactuel*, n°6, 1996, pp. 109-125.
- DOSSE François. « Michel de Certeau et l'écriture de l'histoire », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*. 2003/2, n°78. pp. 145-156.
- FARGE Arlette. « Le temps, l'événement, l'historien », *L'inactuel*, n°2, 1994, pp. 31-36.
- FARGE Arlette. « Penser et définir l'événement en histoire », *Terrain*, n°38, 2002, [en ligne] mise en ligne le 06 mars 2007, pp. 67-78.
- FINKEL Kenneth. « Langenheim Daguerreotype », *History of photography*, n°4, octobre, 1980, p. 336.
- FRANCASTEL Pierre. « Art et Histoire : Dimension et mesure des civilisations », *Annales, Histoire, Sciences Sociales*, n°2 (Mars-Avril 1961) pp. 297-316.
- GERVAIS Thierry. « Photographie de presse ? Le journal l'*Illustration* à l'ère de la similitravure », *Études photographiques*, n°16, 2005, pp. 166-181.
- GUÉRIN Michel. « Qu'est ce qu'un mythe ? », *La pensée de midi*, 2007, n°22, pp. 93-102.
- GUNTHER André. « Esthétique de l'occasion. Naissance de la photographie instantanée comme genre », *Études photographiques*, n°9, mai 2001, p. 64-87.
- HARTOG François. « L'œil de Thucydide et l'histoire véritable », *Poétique*, vol.13, n°49, 1982, pp. 22-30.
- JUNGEN Christine, RYMOND Candice (dir.), *Pratiques d'archives. Fabriques, modelages, manipulations*, numéro thématique n°36 des *Ateliers d'anthropologie* (CNRS/Université Paris Ouest Nanterre La Défense), 2012.
- KOSELLECK Reinhart. « Temps et histoire », *Romantisme*, 1987, n°56, pp. 7-12.
- LAGEIRA Jacinto. « Poétique du fait », *Ciel Variable*, n°85, été 2010, pp. 12-20.
- LAMOUREUX Johanne. « La critique post-moderne et le modèle photographique », *Études photographiques*, n°1, novembre 1996.
- LAUNCHBURY Claire, TAMRAZ Nayla (dir.). « War, memory, amnesia : Postwar Lebanon », Vol. 18, n°5. Décembre 2014, (numéro spécial) *Contemporary French & Francophone Studies*.

- LAVOIE Vincent. « Le fardeau des mots, le choc des photos. L'écriture photojournalistique ou la préséance de l'image sur le texte », *Protée*, vol. 36., n°3, 2008, pp. 89-97.
- LAYNE George S. « The Langenheims of Philadelphia », *History of Photography*, vol. 11 n°1, 1987, pp. 39-52.
- LE GOFF Jacques. « Mirages de l'histoire », *La recherche photographique*, n°18, printemps 1995.
- LORAUX Nicole. « Éloge de l'anachronisme en histoire », *Clio, Histoire, Femmes et Sociétés & EspaceTemps*, n°87-88/2004, pp. 127-139.
- MORIN Edgar. « Le retour de l'événement », *Communication*, n°18, 1972, pp. 6-20.
- NENCI Giuseppe. « Il motivo dell'autopsia nella storiografia greca », *Studi classici e orientali*, vol. III, 1953, pp. 14-46.
- OLIVIER-SAIDI Marie-Thérèse, « La ligne verte de Beyrouth 1975-1991 », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, n°190 (juin 1998), Presses Universitaires de France, pp. 43-60.
- PERROT Michelle. « Fait divers et histoire au XIXème siècle », *Annales, Histoire et Sciences Sociales*, n°4, 1983, pp. 911-919.
- PIC Muriel. « Leçons d'anatomie. Pour une histoire naturelle des images chez Walter Benjamin », *Images Revues* [En ligne], hors série n° 2, 2010, mis en ligne le 01 janvier 2010.
- RANCIÈRE Jacques. « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien », *L'Inactuel*, n°6, Automne 1996, pp. 53- 67.
- RICŒUR Paul. « La marque du passé », *Revue de Métaphysique et de morale*, n°1, 1998, pp. 7-31.
- RICŒUR Paul. « Expliquer, comprendre. Sur quelques connexions remarquables entre la théorie du texte, la théorie de l'action et la théorie de l'histoire », *Revue Philosophique de Louvain*, vol. 75, n°25, 1977, pp. 126-147.
- RICŒUR Paul. « Le retour de l'événement », *Mélanges de l'école française de Rome. Italie et Méditerranée*, n°104, 1992, p. 29-35.
- ROGERS Sarah. « Out of History : Postwar Art in Beirut », *Art Journal*, 2007, vol. 66, n°2, pp. 8-20.
- ROSS Christine. « The Suspension of History in Contemporary Media Arts », *Intermédialité*, n°11, 2008, p. 125-148.

- ROTBERG Robert I., RABB Theodore K. « The Evidence of Art: Images and their meaning », *The Journal of Interdisciplinary History*, Vol. 17, n°1, été 1986, pp. 1-6.
- SCHMITT Claude. « Le Temps. “Impensé” de l’histoire ou double objet pour l’historien ? », *Cahiers de la civilisation médiévale*, n°189, janvier-mars 2005, pp. 31-52.
- SCHNELLER Katia. « Sur les traces de Rosalind Krauss. La réception française de l’index », *Études photographiques*, n°21, décembre 2007, [En ligne], mis en ligne le 20 juin 2008.
- SHEPENS Guido. « L’idéal de l’information complète chez les historiens grecs », *Revue des Études Grecs*, tome 88, fascicule 419-423, janvier – décembre 1975, p. 81-93.
- SEKULA Allan. « The Body and the Archive », Octobre, n°39, 1986, p. 3-64.
- WAHNICH Sophie. « Sur l’anachronisme contrôlé », *Clio, Histoire, Femmes et Sociétés & EspaceTemps*, n°87-88, 2004, p.140-146.
- WHITE Hayden. « Historiography and Historiophoty », *The American Historical Review*, Vol. 93, n°5, décembre 1988, pp. 1193-1199.
- ZARADER Marlène. « L’événement entre phénoménologie et histoire », *Tijdschrift voor Filosofie*, vol. 66, n°2, 2004, pp. 287-321.

### ***Galleries et sites archéologiques :***

- BAC, Beyrouth Art Center.
- FAI, Fondation arabe pour l’image.
- Musée National du Liban.
- Galerie Art Factum, Beyrouth.
- Ashkal Alwan, Beyrouth.
- Hangar Humam, Beyrouth.
- Galerie Kattaneh-Kunig, Beyrouth.
- Galerie Paula Cooper, New York City.
- Galerie Taymour Grahne, New York City.
- Pinacothèque Nationale de Bologne.
- Site archéologique de Baalbek et de Tyr (Liban).
- Kunsthalle de Vienne, exposition *Beirut ville créative*.